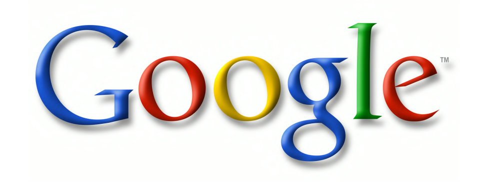





600025855V

EXCURSION ARTISTIQUE

EN

ANGLETERRE

PAR

ALFRED DARCEL.





ROUEN

IMPRIMERIE DE D. BRIÈRE

RUE SAINT-LÔ, N° 7.

—

1858


BIBLIOTHECA·BODLEIANA

EXCURSION ARTISTIQUE

EN ANGLETERRE.



LILLE. — GAND. — BRUXELLES.

Je dois d'abord une déclaration à mes lecteurs : c'est que je n'ai aucune prétention à la découverte de l'Angleterre, voire même des choses dont je parlerai. Ma conscience étant ainsi rassurée, je serai plus libre pour consigner dans les colonnes de ce journal les souvenirs de l'excursion que je viens de faire dans deux villes d'Angleterre : Londres et Manchester, cette dernière ayant été, avec son *Exhibition of the art's treasures*, le but de mon voyage. J'ai pris, il est vrai, pour aller dans le « Rouen anglais, » soit dit sans aucune modestie industrielle, mais avec une grande modestie de clocher, le chemin des écoliers, et j'ai fait, pour aller de la capitale de la France dans la métropole du coton, un affreux crochet qui m'a conduit dans les Etats de S. M. le roi Léopold, en passant par Lille.

Parlons d'abord de ce que j'ai vu pendant cette course en zigzag.

Ce qui m'avait arrêté à Lille, c'était le désir de voir le musée Wicar, collection de quatorze cent trente-cinq des-

sins de maîtres, pour la plupart italiens, léguée à sa ville natale par un de ses enfants.

J.-B. Wicar, fils d'un menuisier, fut, après quelques heureux essais en peinture, pensionné par sa ville natale, pour suivre à Paris les leçons de David. Puis il partit avec son maître en Italie, et n'en revint qu'à de rares intervalles. — D'abord, il resta pour copier la majeure partie de la collection du palais Pitti, à Florence, qui fut gravée d'après ses dessins; puis, il fut commis par le général Bonaparte pour choisir dans les églises et les musées les œuvres d'art qui ont fait du Louvre, pendant un temps, le plus riche, sinon le seul musée de l'Europe. La haine du despotisme impérial, disent ses historiographes, l'habitude aussi, peut-être, lui firent préférer le séjour de l'Italie, où, s'il deignit d'affreux tableaux académiques, il réunit à peu de frais, dit-on, car il avait les doigts un peu crochus, une magnifique collection de dessins. Mais, s'il en est ainsi, cette quasi-restitution au public des produits de ses fautes, fautes heureuses, puisque nous en profitons, l'influence dont il aurait usé auprès de Canova pour faire rester en France quelques marbres antiques lors de la restitution ou de la spoliation de 1815, doivent lui faire pardonner quelques petits méfaits dont l'amour des arts était le motif.

Ces dessins des maîtres ne sont point de ces dessins finis et coquets, comme ceux qui figurent dans les albums de salon; mais le plus souvent ils ne présentent que quelques traits, soit l'idée première d'un tableau ou d'une décoration architecturale, soit une étude d'après le modèle. C'est par eux que se révèlent les tâtonnements du peintre, la marche qu'a suivie sa pensée et ses procédés de composition. Aussi, de quel intérêt n'est-il pas d'examiner au musée Wicar, parmi les soixante-sept dessins attribués à Raphaël, et non à tort pour la plupart, la marche progressive de son talent et les transformations de sa manière! Ainsi, pour un « Couronnement de la Vierge, » peint par Raphaël à l'âge de dix-sept ans, l'attitude des corps est étudiée d'après deux jeunes garçons, camarades d'atelier assurément, qui ont posé, pour la

Vierge et Jésus-Christ, avec le costume juste que l'on portait en Italie à la fin du quinzième siècle. L'étude des draperies se faisait à part, et dans un autre dessin, où se voit un jeune homme jouant du violon et posé de profil, des draperies légères indiquées par dessus le costume font reconnaître, ainsi que l'attitude du modèle, un des anges de ce « Couronnement de la Vierge. » A côté, c'est une étude sévère du manteau d'Homère pour « le Parnasse, » qui, livrée à des élèves habiles comme étaient les siens, permettait à ceux-ci de peindre, sans que le maître eût autre chose à faire que les études préparatoires et que de donner les derniers coups de pinceau, cette dernière touche destinée à fondre les différentes parties en un tout harmonieux et à montrer la griffe du lion.

Si, dans les premiers croquis, l'étude de la nature et du nu est peu sensible, elle apparaît bientôt, et je n'en citerai pour exemple que celle de « l'Apollon jouant du violon » pour le « Parnasse. » Là, le modèle est étudié avec toutes les pauvretés et les laideurs de la nature; la main qui tient le violon, recommencée deux fois, y est particulièrement courte, ramassée, calleuse, aux doigts larges, noueux et épatés. Par quelle magie ce modèle sordide s'est-il transformé en le jeune dieu, élégant et gracieux, qui préside au concert des Muses dans la fresque du Vatican? Allez le demander au génie. Ces dessins sont à la plume, d'une plume hardie et savante, modelant du premier coup par la forme et la direction du trait, et indiquant tout par la précision de la touche. Il y en a aussi à la sanguine, comme « la Vierge d'Albe, » et deux copies d'enfants d'après le « Jugement dernier » de Michel-Ange, copie qui suffit à prouver, sans longs discours, l'influence du maître florentin sur le disciple du Pérugin. Enfin, quelques-uns sont tracés à la pointe d'argent sur un papier vert bleu ou sur papier rose préparés à cet usage. Ces dessins sont généralement plus fins. Telles sont les études pour la « Vierge au voile » du musée du Louvre.

Les dessins de Michel-Ange seraient nombreux, suivant le catalogue, et la plupart représentent des études et des pro-

jets d'architecture. Ils sont d'une plume fine et soigneuse, assez éloignée de celle qui, tout à côté, a représenté avec fougue un des damnés du « Jugement dernier » emporté par un diable, et surtout de ces dessins au crayon noir pleins de repentirs, où la forme est cherchée avec soin, et qui, négligés par parties, sont accusés dans d'autres avec une précision sculpturale. Là est Michel-Ange tout entier, et après avoir vu une fois de ces dessins, il est bien difficile de ne point en garder un souvenir tel que l'on reconnaîtra tous ceux qu'il sera donné de rencontrer. Aussi, sans nier l'authenticité de toutes les études d'architecture dont je viens de parler, je me contenterai de dire qu'elles m'étonnent, et qu'il y a un examen à faire entre l'écriture qui les couvre et celle bien connue de Michel-Ange.

La collection de Lille ne renferme presque rien de Léonard de Vinci, si ce n'est de ces caricatures que le chef de l'école milanaise semble affectionner singulièrement, car on en retrouve partout. C'est au musée du Louvre qu'il faut aller l'étudier, dans ce portefeuille acquis, il y a bientôt deux années, de Vallardi, au prix de 35,000 fr., par les soins du conservateur des dessins, de M. F. Reiset. C'est de ce portefeuille que les journaux ont fait tant de bruit le printemps dernier, comme pour servir de réclame à un tas de fonds de magasin, toiles sans valeur mêlées à quelques morceaux exquis, que l'ancien possesseur de ce portefeuille mettait alors en vente.

Je citerai encore un magnifique dessin admirablement conservé, au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleu, attribué à Giovanni Bellini, le chef de l'école vénitienne. Qu'elle soit de Bellini ou non, cette « Vierge avec l'Enfant Jésus » peut passer parmi les plus belles œuvres qui soient.

J'en dirai autant d'une série de dessins microscopiques tracés sur vélin avec une plume d'une finesse extrême, et attribués à Giacomo Francia, le fils de Francesco, cet orfèvre bolonais souvent supérieur au Pérugin, et quelquefois égal à Raphaël. On ne peut s'expliquer le soin apporté à la confection de ces dessins, cette série de Madones toutes dessi-

nées à la file et de dimensions de plus en plus réduites, qu'en songeant aux nielles dont les orfèvres de cette époque décoraient les pièces sorties de leurs ateliers. Peut-être étaient-ce là des modèles pour les ouvriers et des sujets soumis au choix des acheteurs.

J'omets, dans cette rapide revue, bien des noms et bien des œuvres : Poussin, plus coloriste dans ses dessins, où il recherche surtout l'effet des ombres et des clairs, que dans ses tableaux; Rembrandt, toujours, au contraire, préoccupé de la couleur, qu'il ait à son service soit toute sa palette, soit un simple tronçon de plume; le Dominiquin, Louis David, Titien, surtout paysagiste dans ses dessins, et un grand paysagiste, comme le laissent deviner les fonds de ses tableaux. J'omets une foule de dessins anonymes auxquels il serait intéressant et quelquefois facile de donner un père, et j'arrive à l'œuvre capitale, unique, de cette collection. C'est une tête en cire, une tête de jeune fille, gracieuse et un peu triste, que Wicar attribuait à Raphaël, et que les auteurs du catalogue ne seraient pas loin de croire antique. Je pencherais plutôt du côté du Léonard ou de son école. Je retrouve là, dans cette tête rêveuse et souriante, qui vous pénètre et vous fascine, le même charme que celui produit par les têtes du Vinci, quand on les regarde quelque temps. Lorsque l'on fait tourner lentement sur son pivot ce buste merveilleux, la tête, bien que mutilée, semble s'animer et prête à vous raconter les tristesses que, depuis trois siècles, elle porte sur son front. La photographie, si heureuse d'habitude avec les objets inanimés, lui a été cruelle, et dans les épreuves publiées par M. Blanquart-Eward je ne puis reconnaître la tête du musée Wicar. Aussi y revenions-nous sans cesse, moi et un mien ami, amateur enthousiaste des arts, quoique ingénieur, si bien que nous attirâmes l'attention d'un petit homme tout de noir habillé, cravaté et ganté de blanc, qui arpentait les salles avec inquiétude.

Il ne nous fut pas difficile d'entrer en conversation avec ce Lillois, flatté de notre visite prolongée dans un musée où

l'on passe sans s'arrêter pour aller voir des chinoiseries et des animaux empaillés ; de deviner en lui le possesseur d'une maison qui, nous avait-on dit, était un musée, et de nous faire inviter à aller visiter cette collection d'amateur. Mais ce n'était pas pour nous que M. l'adjoint au maire de Lille était si bien endimanché, et nous eûmes bientôt l'explication de ses allées et venues inquiètes. Mme la princesse Mathilde passait par Lille, en visitait les curiosités, et parmi elles le musée, sous la conduite de notre obligeant amateur, dont elle a bien voulu visiter aussi la collection en notre lieu et place. Voilà comme les grands, souvent sans le savoir, font tort aux petits.

Pendant ce temps, nous étudiions le musée de Lille, qui renferme quelques bonnes toiles de l'école flamande : un « Martyre de saint Georges, » magnifique esquisse de Paul Véronèse ; une « Sainte Famille » d'Andrea del Sarto, douteuse ; trois Philippe de Champaigne ; un excellent tableau de Craeyer, élève de Rubens, représentant des « Martyrs enterrés vivants ; » trois A. Van Dyck : un « Christ en croix, » d'une qualité égale au beau tableau des Consuls de Rouen, mais plus important ; « le Miracle de saint Antoine de Padoue, » qui fait agenouiller un mulet devant le Saint-Sacrement, et le « Couronnement de la Vierge ; » un « Paysage avec des vaches, » esquisse furibonde de Jordaens. Quant aux Rubens, ils m'ont peu frappé, et c'est à Bruxelles que m'attendait l'entière révélation de son génie. Je terminerai par « l'Apparition de Jésus à Madeleine, » de Zustris, un Flamand devenu disciple fervent du Titien, mais sans lui avoir pris sa couleur solide en même temps qu'harmonieuse. Dans le tableau du musée de Lille, bien que fort beau, tout, personnages et jardin, est trop du même ton blond et clair, et la lumière traverse les personnages, parce que le peintre a voulu faire les ombres par trop transparentes.

Parmi les tableaux modernes, je citerai : « Médée, » de M. Eug. Delacroix, son chef-d'œuvre peut-être ; « la Bataille d'Hondschotte, » par MM. E. Lami et Jules Dupré, tableau

plein de mouvement et d'éclat, de trop d'éclat même, et peint d'une main par trop rapide; deux Jouvenet, reproductions de ses tableaux faites pour les Gobelins; un Restout, un C. Lebrun, un Roqueplan de sa bonne époque, « la Mort de l'espion Morris; » de Bouchot, chez qui l'on espérait trouver un maître lorsque la mort est venue l'enlever, « une Bacchanale » d'un modelé un peu vide et d'un ton un peu trop blanc; de Clément Boulanger, « une Procession du *Corpus Domini* à Rome, » tableau peu religieux prêté à l'église Saint-Maurice et que le musée ferait bien de reprendre; de Troyon, un paysage, et enfin « l'Après-Dînée à Ornans, » de M. Courbet.

Comme dans tous les musées de province, la sculpture est la partie faible, et je ne trouve à citer que l'arrangement des moulages envoyés par l'Ecole des Beaux-Arts, fort ingénieusement disposés dans l'escalier, de manière à concourir à sa décoration en formant comme partie d'un ensemble architectural.

Lille n'est pas riche en monuments, et je ne vois à citer que l'église Saint-Maurice et la Bourse. La première est d'un quinzième siècle assez ferme, à trois nefs, celles des côtés contournant le chœur, et la nef centrale étant éclairée par les fenêtres de celle-ci. La Bourse est d'une Renaissance plus bizarre que jolie, et d'une étrange complication de voussoirs à bossages dans les arcatures, de colonnes fuselées, de pilastres, de médaillons contournés, de fenêtres étroites, de cariatides et de mascarons. Cette architecture, moitié flamande, moitié espagnole, est celle de beaucoup des maisons qui entourent la Bourse, et dont plusieurs portent une date. Elles sont de la fin du dix-septième siècle, et rappellent comme style la maison du Bailliage, à Rouen, qui est datée de 1618, de sorte qu'il y aurait une différence d'au moins un demi-siècle entre l'apparition du même style dans les environs de Paris et dans les confins de la Flandre.

Au centre de la cour, les protectionnistes reconnaissants viennent d'élever une statue de bronze à l'immortel auteur des décrets sur la filature du lin, la fabrication du sucre de

betterave et le blocus continental. Cette statue en bronze, en bronze d'Austerlitz, le plus prolifique que je connaisse, est l'œuvre de M. Lemaire, de l'Institut, un enfant de Valenciennes, qui a fait là la meilleure de ses œuvres peut-être. Napoléon est représenté en costume impérial et montre assez de noblesse. Sur les parois des galeries qui contournent la cour, l'on est en train de sculpter, d'après les dessins de M. Benvignat, architecte, de grands encadrements en pierre, dans le style tarabiscoté du monument, destinés à relater les titres à la reconnaissance publique des savants et des grands inventeurs dont les bustes figurent au-dessus. En attendant, deux de ces tableaux de pierre rappellent, l'un que Sa Majesté Napoléon III a permis qu'on élevât une statue à Napoléon Ier, l'autre le procès-verbal de l'inauguration de ladite statue, sous la présidence de M. le sénateur Dumas, un grand chimiste, ce qu'on a oublié de dire.

Non loin de là, sur la place, se dressent la colonne et la statue commémoratives de la défense de Lille en 1792 : colonne aux profils énergiques, statue à qui l'on voudrait bien un peu de la mâle simplicité de la colonne qu'elle surmonte, et inscriptions d'une vigueur toute républicaine, tracées par les Lillois de 1846 en l'honneur de leurs ancêtres de 1792. Comme nous sommes loin de tout cela ! et quel peuple que celui qui oscille sans cesse entre les deux points extrêmes que marquent et la colonne de Lille et les monuments de la Bourse !

Enfin, l'on a élevé, sur la promenade qui longe le canal, une statue au général Négrier, tué sur les barricades, statue qui dépasse les limites du mauvais permis même à une œuvre officielle, et qui étonne par ce temps où le talent court les rues à défaut du génie.

De Lille à Mouscron, le paysage plat et sans accidents, bien boisé et admirablement cultivé, présentait des tons tranchés et un peu métalliques, qui m'ont rappelé le faire d'Hobbéma, peut-être avec un peu de bonne volonté de ma part. On longe deux villes, Roubaix et Tourcoing, deux tas

de briques rouges dans un champ de betteraves, fabriques immenses qui sont un avant-goût de Manchester.

A Mouscron, la douane belge ouvre à peine vos malles, la gendarmerie regarde à peine vos passeports, l'on change de wagons, et l'on voyage dans le pays des kermesses, sans qu'aucune défense, aucun fossé, aucune palissade, ne sépare le chemin de fer des champs environnants. Les bestiaux, qui pourraient se reposer sur la voie, connaissent leur affaire et se sauvent au premier bruit, et le temps est loin où il arrivait aux locomotives de chasser à courre, comme je l'ai vu, une vache qui galopait en avant, en ruant à chaque coup de sifflet. Les accidents sont rares, sinon inconnus, et les sentiers suivent et traversent la voie sans encombre. Les conducteurs parcourent incessamment tous les wagons pour vérifier les billets et prendre ceux des voyageurs qui vont descendre à la station voisine. Excellente précaution pour les gens distraits ou dormeurs, bien qu'un peu ennuyeuse, et qui m'eût été nécessaire sur la route de Lille à Dunkerque, car je serais arrivé à Londres sans passer par Bruxelles. Mais aussi, je n'aurais vu ni Saint-Bavon de Gand, ni Bruxelles, ni son musée, ni l'exposition des artistes belges. Il faut savoir prendre le mal par le bon côté.

Saint-Bavon, cathédrale de Gand, a son chœur élevé sur une crypte d'un plan assez confus, car elle a dû souvent être reprise en sous-œuvre, comme le témoignent les chapiteaux de ses colonnes, dont les plus anciens datent pour le moins du onzième siècle, quelques-uns étant du treizième, et les autres du dix-septième. Mais, quant au style de l'église, j'avoue n'y avoir point songé autrement que pour la trouver fort laide extérieurement. A l'intérieur elle disparaissait sous les placages de marbre blanc et noir, qui la feraient croire tendue pour un deuil sans fin, celui des prélats dont elle renferme les tombes magnifiques. Placages et tombeaux, tout cela avoisine le dix-septième siècle et témoigne souvent de plus de faste que d'humilité chrétienne et de bon goût.

Mais c'est la peinture surtout qui attire à Saint-Bavon.

Cette église renferme, en effet, le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, « l'Adoration de l'Agneau. » Ce tableau, dans l'origine, était un vaste triptyque, formé de douze compartiments, rangés sur deux files et posant sur un socle ou prédelle, également peint. Quatre compartiments formaient le tableau, et quatre autres étaient sur chacun des volets. Il ne reste plus à Gand que le tableau; les panneaux des volets, ayant été dispersés, ainsi que ceux d'une copie que Michel Coxcie avait faite pour Philippe II, ont été recueillis dans les musées de Berlin et de Munich. Aussi est-ce avec bonheur que j'ai vu à l'exposition de Manchester une copie assez exacte, surtout comme couleur, de ce vaste ensemble.

Au centre du panneau inférieur est l'Agneau debout sur un autel, dans un paysage paradisiaque, tout émaillé de fleurs, et vers lui s'avancent quatre groupes de bienheureux, les patriarches, les saints, les vierges et les martyrs; puis, sur les deux panneaux correspondants de chaque volet s'avancent, à gauche, d'autres saints, des pères du désert surtout, précédés par saint Christophe; de l'autre, les juges équitables; le rang supérieur est occupé au centre par le Père Eternel en chape et la tiare sur la tête, ayant la Vierge à sa droite et saint Jean-Baptiste à sa gauche, trois magnifiques figures de grandeur naturelle; puis, sur les volets, de manière à recouvrir saint Jean et la Vierge lorsque ceux-ci sont fermés, deux chœurs d'anges aux longues robes; enfin, sur les deux demi-volets qui, rapprochés, couvriraient la figure du Père Eternel, sont Adam et Eve après le péché, couvrant leur nudité de la feuille de vigne traditionnelle. Ces deux figures nues, de la grandeur de la nature, modelées avec un soin et une puissance remarquables dans la copie, sont fort belles, dit-on, dans les originaux cachés dans les greniers de l'évêché de Gand, où l'on ne veut pas les montrer par décence.

M. le comte Léon de Laborde les a signalées le premier, après les avoir admirées, et M. Didron, qui les y a également vues après beaucoup de peines, est d'accord avec lui pour louer la science que les Van Eyck y ont déployée. Moins

heureux que ces savants, il m'a été impossible d'être admis dans ce bienheureux grenier, et j'ai dû me contenter des copies, en regrettant les scrupules de Mgr l'évêque de Gand et en faisant des vœux pour que ces deux figures, qui n'effarouchent aucune Anglaise à Manchester, viennent occuper une place digne d'elles dans une galerie et fournir aux artistes un intéressant sujet d'études. Deux académies grandes comme nature, d'une beauté peu antique, il est vrai, mais dessinées et modelées avec une science infinie avant l'année 1441, — précisément à l'époque où Masaccio, en Italie, abandonnait l'art traditionnel des peintres grecs relevé par Giotto, pour étudier de plus près la nature; lorsque Léonard de Vinci allait naître, ainsi que Bellini, Mantegna, Pérugin et Francia, bien avant Michel-Ange, — ce sont des monuments assez importants pour mériter d'être soumis aux regards du public qui s'y intéresse.

La *prédelle* qui représentait l'enfer avec les damnés, étant peinte à la détrempe, est entièrement effacée et disparue depuis longtemps, tandis que les panneaux du triptyque, peints à l'huile, sont d'une conservation admirable, quoique j'aie cru y remarquer quelques repeints.

A ce propos, il est bon de dire que les frères Van Eyck, qui passent pour être les inventeurs de la peinture à l'huile, importée en Italie par Antonello da Messina, leur élève, ne doivent pas avoir tout-à-fait cet honneur. Certainement, ils ont perfectionné ce mode de peinture, et en ont tiré des effets ignorés avant eux ; mais les procédés de la peinture à l'huile étaient connus dès la fin du onzième siècle. Ils se trouvent décrits tout au long dans l'œuvre du moine Théophile « *Diversarum artium Scædula*, » écrite à cette époque, et publiée en France par M. le comte Lescalopier, il y a quelques années, et dernièrement, avec quelques additions, en Angleterre, par M. Hendrye. J'en demande bien pardon à ceux qui aiment à suivre le sentier tracé par la tradition et la routine; mais s'il faut rendre à César ce qui appartient à César, il faut aussi enlever aux frères Van Eyck ce qui ne saurait leur appartenir. Leur gloire n'en est

pas moins grande comme peintres, et l'on ne sait quoi admirer le plus chez eux, de l'onction des personnages, de la finesse et du soin apportés dans l'étude de la physionomie de chacun d'eux, qu'il soit grand ou petit; de la précision des détails, qui ne nuit point à la largeur de l'effet, et enfin de la vigueur du coloris, bien supérieure à celle des artistes qui les ont précédés ou immédiatement suivis.

Un second triptyque d'un de leurs élèves, G. Van der Meeren, représentant « la Crucifixion, » entre « le Serpent d'airain » et « le Frappement du rocher, » deux des images bibliques du sacrifice du Calvaire, est encore une œuvre fort remarquable de l'art flamand primitif. Le coloris en est pâle, les corps sont longs, les plis cassés; mais le modelé est large et fin dans les figures.

L'art flamand secondaire, celui qui est contemporain de l'intrusion en Flandre de l'art italien importé par B. Van Orley, Michel Coxcie, Otto Venius, est représenté par des tableaux à volets fort remarquables des deux derniers peintres que je viens de citer : « les Sept Œuvres de Miséricorde, » de Michel Coxcie, et « la Résurrection de Lazare, » d'Otto Venius, le maître de Rubens. Enfin, dans un autre triptyque représentant « Jésus-Christ parmi les docteurs, » entre « le Baptême du Christ » et « les Noces de Cana, » Porbus a introduit son propre portrait et celui des grands personnages ses contemporains. Ce Probus est-il le vieux, ou bien est-ce le jeune, celui qui a introduit en France l'art flamand avant la venue de Rubens? Malgré quelques auteurs, je pencherais pour le vieux, si les portraits qu'on remarque sont bien ceux de Charles-Quint et de Granvelle.

L'art flamand à son apogée est magnifiquement représenté par le tableau de Rubens appelé « la Vocation de saint Bavon. » La scène est double. Dans la partie supérieure, saint Bavon, en guerrier, descendu de cheval, gravit les degrés au sommet desquels un évêque lui tend les bras. Au-dessous, saint Bavon, habillé en moine, distribue ses richesses aux pauvres. Il n'est possible qu'à Rubens lui-même d'exprimer avec plus d'énergie le mouvement et

la vie que dans ce tableau, malheureusement fort mal éclairé.

L'Hôtel-de-Ville, cette maison commune des municipalités turbulentes, mais vivaces, du moyen-âge, est un magnifique échantillon, malheureusement découronné de ses lucarnes, de l'architecture ogivale de la fin du quinzième siècle. Les lignes du Palais-de-Justice de Rouen sont calmes, comparées à celles de l'Hôtel-de-Ville de Gand, qui semble moins voisin de l'art qui s'est développé en France que de l'art anglais, dont le caractère principal est dans des fenêtres immenses, grillagées de meneaux en pierre droits et croisés à angle droit, comme les barreaux d'une prison.

Les scoffs hollandais, vernis comme des meubles et enluminés par places de couleurs éclatantes, marchant avec calme sur le canal qui traverse la ville, les maisons aux pignons contournés ou à gradins qui les bordent, parmi lesquelles il faut remarquer la Maison des Bateliers, appartenant encore à l'art du quinzième siècle, tout cet ensemble vous reporte à deux siècles en arrière, au temps des corporations puissantes et des émotions populaires. Précisément, Gand était en grande rumeur : le gouvernement venait d'annuler une délibération de son conseil municipal relative aux troubles qui avaient fait suspendre dans la Chambre des représentants la discussion de la loi sur les établissements de charité, et à la prise d'armes que le général commandant les troupes casernées à Gand aurait ordonnée sans y être requis par le bourgmestre. L'opinion libérale et les partisans nombreux de la liberté municipale se trouvaient atteints du même coup; aussi, quelle explosion dans la presse! Figurez-vous un homme habitué au calme du journalisme français tombant au milieu de cette tourmente : quelle violence de langage, quels dilemmes carrément posés en face du pouvoir central par ceux qui prétendaient que c'est au pouvoir municipal seul, au représentant direct de la cité, qui, elle, en cas de dégâts, doit payer les pots cassés, de requérir la force armée, quitte à celle-ci d'agir à sa guise une fois requise. J'avais toujours peur de voir

saisir le journal qui me brûlait les doigts, semblable en cela à un de mes amis qui, se trouvant en Suisse lors de l'échauffourée de Neuchâtel, s'irritait d'entendre crier : « Vive la république ! » à ses oreilles, et s'étonnait de ne point voir venir les sergents de ville pour arrêter tous ces braillards-là. Vérité au-delà des Pyrénées, erreur en-deçà : république fédérative au-delà du Jura, monarchie constitutionnelle par-delà la ligne imaginaire qui sépare la Belgique de la France ; pouvoir qui ne trouve de modérateur qu'en lui-même en-deçà. Où est la vérité ? où est l'erreur ? Nulle part et partout. Triste conséquence que le doute, mais oreiller commode pour l'indifférence et la paresse !

Après avoir étudié les Van Eyck dans une de leurs œuvres authentiques, je voulais aller à Bruges, étudier Hemling ou Memling dans la châsse qu'il a peinte à l'hôpital Saint-Jean, autre œuvre non moins authentique ; mais admirez la male chance ! je rencontre une affiche immense annonçant une exposition des artistes belges à Bruxelles, et, au lieu d'aller à gauche, je prends à droite, afin de profiter de cette occasion de voir chez eux et réunis les descendants des maîtres fameux du dix-septième siècle.

Bruxelles est une belle ville, orgueilleuse, et avec raison, des galeries Saint-Hubert, réunion de deux passages tels que Paris n'en a ni d'aussi larges, ni d'aussi hauts, ni d'aussi longs, ni de plus ornés. Cette concession faite à l'amour-propre bruxellois, je dois ajouter que, moi, je serais encore plus fier de la place de l'Hôtel-de-Ville, la plus belle place que je connaisse avec celle du Palazzo-Vecchio de Florence. Si, à Florence, cette place vous reporte à la Renaissance embellissant de ses chefs-d'œuvre le moyen-âge, à Bruxelles on ne remonte guère qu'au dix-septième siècle ; mais là, au moins, il n'y a pas un édifice qui appartienne même au dix-huitième siècle. C'est d'abord l'Hôtel-de-Ville, avec son beffroi et la haute flèche qui le domine, vaste construction du quinzième siècle ; puis, en face, la maison où les comtes de Horn et d'Egmont passèrent la nuit qui précéda leur supplice ; la Maison des Mariniers,

dont le comble imite la poupe d'un navire ; la Maison des Brasseurs, celle de la Balance, tous édifices d'un goût contestable quelquefois, mais qui ont à peu près le mérite de l'unité de style. Là, on peut faire la même remarque qu'à Lille : c'est qu'on suivait encore à Bruxelles les errements de la Renaissance, d'une Renaissance dégénérée, il est vrai, tandis qu'en France l'époque de Louis XIV était déjà représentée par les édifices somptueux dont Versailles est le modèle. Dans les Flandres, ce qui serait pour nous du quinzième siècle est du seizième, et le seizième s'avance jusqu'à la fin du dix-septième.

Sainte-Gudule, vaste église commencée au treizième siècle, mais appartenant surtout au quatorzième, d'une architecture par conséquent un peu maigre, est plus remarquable par les monuments qu'elle renferme que par elle-même. Elle paraît obéir à un principe qui semble dominer dans toutes les églises de la Flandre, qui est l'élévation des bas-côtés et des arcades qui les séparent de la nef, diminution dans la hauteur des fenêtres de la nef, et substitution d'immenses fenêtres aux rosaces qui rayonnent aux façades et aux transepts de nos églises françaises.

A Sainte-Gudule, les vitraux qui garnissent ces fenêtres et celles d'une chapelle latérale élevée à la Renaissance, contre le bas-côté nord du chœur, sont surtout remarquables. Ils représentent d'immenses arcs-de-triomphe à deux étages, sous lesquels sont agenouillés, avec leurs femmes, les grands souverains de la Renaissance accompagnés de leurs patrons. Au second étage sont peintes des scènes de la vie légendaire des saints protecteurs de ces souverains. L'architecture occupe une grande place dans ces vitraux, composés par Rogiers dans la première moitié du seizième siècle, et fournit le moyen le plus simple de remplir des fenêtres qui ne couvrent pas moins de soixante à quatre-vingts mètres carrés. J'en trouverai la preuve dans le vitrail du « Jugement dernier, » qui garnit la fenêtre de la façade occidentale, remplaçant ainsi les sculptures du tympan de la porte centrale, que la tradition consacrait presque exclu-

sivement, à cette représentation. Ce vitrail, un peu antérieur aux autres, fait moins d'effet qu'eux, malgré le nombre immense de figures qu'il représente et le talent avec lequel elles sont tracées.

La décadence de la peinture sur verre est représentée dans la chapelle latérale du sud par des vitraux peints, de 1640 à 1660, par Delabarre, élève de Rubens. Là, l'architecture est beaucoup trop importante, le peintre y a trop visé aux tons naturels, et la couleur grise qui y domine assombrit les vitraux et les rend ternes. Avant d'être un tableau, un vitrail est une décoration que le jour doit uniformément traverser; c'est pour cela que les tons sombres doivent en être exclus, et que l'effet doit y être disséminé, au lieu d'être concentré comme dans un tableau.

Je ne ferai que citer la célèbre chaire de Sainte-Gudule, jadis aux jésuites de Louvain, qui représente en bois sculpté toutes les bêtes de la création, y compris Adam et Eve après leur faute, des arbres, des rideaux, des anges, et la Vierge écrasant le serpent. C'est la plus heureuse négation qui soit de tout sentiment de l'art ornemental. Une plus juste mesure a été observée dans la construction et l'ornementation des confessionnaux, qui sont de vrais monuments invitant à la pénitence, tant ils sont beaux. Le confesseur doit être indulgent entre ces anges si bien portants et d'une santé si robuste, au milieu de cette luxuriante ornementation qui appelle la vie plus que la macération.

Le Musée Royal était à moitié caché par l'exposition des artistes vivants, qui n'avaient pas trouvé assez de place pour se loger contre les murs des constructions provisoires élevées à leur intention; mais heureusement les œuvres des peintres primitifs et les Rubens restaient à découvert.

J'ai retrouvé là Jean Van Eyck, avec une « Adoration des Mages » digne de « l'Adoration de l'Agneau » par le faire précieux, la richesse des costumes et le talent avec lequel les objets d'or sont faits. Une « Assomption de la Vierge » est une œuvre remarquable attribuée à Goswin Van der Weyden, qui, né en 1465, serait, d'après le catalogue offi-

ciel, élève de Jean Van Eyck, mort en 1445, vingt années auparavant. Il y a encore un autre Van der Weyden, du prénom de Rogier, que nous retrouverons à Manchester, auquel sont attribués quelques tableaux; élève, celui-là, des Van Eyck, et maître de Memling. Le livret attribue à ce dernier un « Portrait d'homme » qui serait plutôt d'Antonello da Messina, et une « Descente de Croix, » fort belle composition, pleine de largeur dans le modelé des têtes et d'une couleur blonde très agréable.

Mais le morceau capital parmi ces *quatorzecentistes*, excusez ce mot barbare, est un triptyque de Jean Gossart, dit Jean de Mabuse, représentant: au centre « Jésus chez le Pharisien, » sur le volet de droite « la Madeleine portée au ciel, » sur celui de gauche « la Résurrection de Lazare. » Gossart était allé en Italie, mais je ne vois guère d'influence italienne dans ce tableau, si ce n'est peut-être dans l'architecture, qui est d'une richesse, d'une complication de détails, d'un tortillé qui n'a d'analogue que dans l'orfévrerie allemande de la même époque. On dirait qu'il a cherché à concentrer l'attention sur ses personnages, en opposant leur calme et leur simplicité au mouvement de tout ce qui les entoure. La couleur de Jean de Mabuse est moins éclatante que celle de Van Eyck, moins solide que celle de Memling, et tombe plutôt dans les tons clairs. Les personnages sont bien individuels, mais moins réels peut-être que chez ses prédécesseurs, ce qu'il faudrait sans doute attribuer chez lui à la vue des peintres italiens.

Rubens se montre au musée de Bruxelles avec toute sa fougue et toutes ses audaces de forme et de mouvement, dans « le Martyre de saint Liévin » et « le Christ montant au Calvaire. » Mais ces morceaux peints du premier coup, et pour être vus à distance dans une église, perdent un peu à être flairés dans un musée. La forme y est ou exagérée ou insuffisante, et il faut du temps pour s'habituer à ce monde où la vie éclate. Mais, la première surprise passée, le premier effarouchement surmonté, on est saisi par l'énergie du mouvement et la magie de la couleur. Dans « le Martyre de

saint Liévin, » le bourreau qui vient d'arracher la langue au saint et qui la présente aux chiens, l'extase du saint qui voit les cieux entr'ouverts, les anges flamboyants qui glissent sur la nue, les chevaux qui se cabrent, les soldats qui fuient épouvantés, tout se meut, tout vit, tout respire. De même, dans « le Christ montant au Calvaire, » on dirait qu'un tourbillon soulève et entraîne la foule ardente qui accompagne le divin condamné. Par contre, dans le tableau du « Christ couronnant la Vierge, » il y a des guirlandes d'anges à rendre jaloux ceux de « la Conception, » de Murillo.

« Le Martyre de saint Pierre, » de Van Dyck, était caché, mais j'ai pu voir le chef-d'œuvre de Jordaens, non pas le « Saint Martin guérissant un possédé, » fournaise ardente où exorciste, démoniaque et ceux qui maintiennent ce dernier s'agitent en fureur, mais « l'Automne, » peinture plus calme et d'une couleur admirable. Une grande femme nue, vue de dos, de formes assez pures, occupe le milieu de la toile et le premier plan, aussi près que possible du spectateur. D'autres femmes et des satyres l'entourent en soutenant des cornes d'abondance pleines de fruits. Il y a dans cette toile une puissance de modelé, des tons de chair, une harmonie de couleur à défier tous les réalistes présents et futurs.

On conçoit combien l'exposition des artistes modernes a dû me sembler pâle auprès de pareils chefs-d'œuvre, et combien j'ai trouvé les peintres flamands du dix-neuvième siècle loin de leurs devanciers. Tous, avec bien peu d'exceptions, ont adopté le faire lisse, effacé et froid, dont M. Van Scaendel, l'éternel peintre des effets de lumière, est le plus fidèle représentant aux expositions françaises. Il y a des panneaux entiers couverts de tableaux que l'on croirait peints par la même main, et rien ne peut exprimer l'impression d'ennui que l'on éprouve à rencontrer sans cesse cette même peinture unie comme une porcelaine.

J'ai heureusement trouvé pour me distraire le joli musée d'armures et d'objets du moyen-âge de la porte de Hall. Ce musée, établi dans les salles voûtées de la tour qui surmontait une des anciennes portes de Bruxelles, construction du qua-

torzième au quinzième siècle, renferme au premier étage des armures, dont quelques-unes sont fort précieuses, avec des spécimens des différentes armes à feu depuis les premiers temps de l'invention de la poudre.

Le second étage contient, avec quelques antiquités romaines, des objets d'art du moyen-âge, la plupart fort précieux. Je me contenterai de citer cinq rétables du quinzième siècle en bois sculpté, fort importants par leurs dimensions et la finesse de leurs sculptures ; un reliquaire de la vraie croix, triptyque en cuivre repoussé, travail allemand du douzième siècle; une pixide en ivoire du douzième siècle grec, portant une figure sculptée sur chacune de ses faces et fermée par un couvercle d'argent en forme de toit, orné de pierres cabochons, ainsi qu'un reliquaire en dent de morse, de la forme d'une église byzantine ; un oliphant du douzième siècle, monté en cuivre ; des châsses en émail de Limoges et des plaques en émail allemand ; le berceau de Charles-Quint ; des broderies en soie du quinzième siècle, travail magnifique destiné à servir de parement d'autel, et enfin des fonts baptismaux. Ces fonts, en métal de cloche, travaillés à Dinan et datés de 1140, sont ornés d'arcatures plein-cintre à leur partie supérieure, chaque arcade renfermant un sujet de la vie du Christ, modelé et ciselé d'une main fort barbare. La forme de cette cuve a la plus grande analogie avec les fonts en plomb de Bourg-Achard, acquis, l'an dernier, par le musée d'antiquités du département, et peut servir à les dater.

Le troisième étage du musée est consacré à un musée ethnographique, et, de la terrasse qui couvre le tout, on jouit d'une vue magnifique sur la ville et les campagnes qui l'entourent.

J'aurais eu encore bien d'autres choses belles et intéressantes à voir à Bruxelles : la collection du prince d'Aremberg, la bibliothèque des ducs de Bourgogne, si riche en manuscrits à miniatures ; mais il me fallait rejoindre le dimanche le bateau sur lequel je n'avais pu m'embarquer le jeudi, et aborder enfin en Angleterre, où je vous invite à me suivre.

LONDRES.

LA TAMISE. — LES RUES.

Quoique je fusse déjà deux fois arrivé à Londres par la Tamise, j'ai tenu à débarquer encore une troisième fois aux docks Sainte-Catherine, car c'est la seule manière de se faire une idée de la puissance maritime de l'Angleterre. C'est là qu'elle s'étale dans toute sa majesté, et lorsque l'on a vu le spectacle qui se déroule sous vos yeux depuis Ramsgate jusqu'au pont de Londres, on se prend involontairement à sourire de ceux qui rêvent Paris port de mer, parce qu'un ou deux bateaux à vapeur, ayant mouillé leur coque dans l'eau salée, auront été s'amarrer au Port-Saint-Nicolas; fantaisies d'armateurs qui peuvent sacrifier quelques billets de mille francs pour obtenir la députation ou quelque chose d'approchant. Du reste, je n'ai point à m'occuper ici de ces hautes questions maritimes, et je dois me contenter de considérer au point de vue du pittoresque cette forêt de mâts qui va s'épaississant à mesure qu'on approche de Londres.

D'abord, c'est au matin, à demi perdue dans la brume comme en un tableau deW. Van de Velde, une flottille de bateaux de pêche, dont le soleil levant dore les grandes voiles; c'est un ponton porteur d'un fanal la nuit, d'une balise le jour, construction informe, solidement mouillée sur ses ancres, où demeure, éternellement ballotté par les flots, un vieux marin, heureux d'avoir obtenu cette fonction pour retraite; c'est un navire qui vient du large, toutes voiles déployées, et que le steamer qui vous porte a bientôt dépassé; puis, au loin, ce sont les panaches de fumée d'autres bateaux à vapeur qui suivent la même route que vous. La côte se

relève peu à peu, les rives du fleuve se rapprochent et le mouvement augmente.

Voilà Gravesend, gracieusement bâti sur un vert coteau, refuge le dimanche du cokney de Londres, qui fuit l'ennui anglican en venant manger sur l'herbe le veau froid, arrosé de petite bière. Devant son quai sont mouillés les navires qui attendent que la marée de jusant leur permette de prendre le large. Voici Woolwich, l'arsenal de Londres; voici Greenwich, les Invalides de la marine anglaise, et, au sommet du beau parc qui le domine, au-dessus des futaies qui montent le long du coteau, l'Observatoire, bâti loin de la fumée de la métropole, observatoire dont le méridien le dispute par le monde au méridien de Paris, quoiqu'il n'ait pas eu l'honneur de voir la dix-millionnième partie de son quart servir d'étalon au système décimal des poids et mesures.

Mais il y a longtemps que, sur le fleuve, ce ne sont plus que navires montants, descendants, remorqués ou non; que bateaux à vapeur luttant de vitesse ou se croisant dans tous les sens. Puis, des pontons carrés, sans autre gouvernail qu'une rame qui les dirige tant bien que mal, tandis qu'ils se laissent entraîner par le courant, poussés à tribord par ce navire, poussés à babord par celui-là, ballottés, bousculés, tournant sur eux-mêmes, mais s'avançant toujours, finissent par arriver du navire qu'ils ont déchargé au magasin où ils doivent se vider. La route devient de plus en plus obstruée et difficile. On longe le *Great-Eastern*, cette construction gigantesque qui, placée sur ses chantiers le long de la Tamise, dépasse tout ce qui l'entoure. L'œil au guet, placé sur la passerelle qui réunit les deux tambours, le capitaine fait, d'un signe de la main, modérer, accélérer et suspendre la marche tortueuse du navire. On aborde sans cris à Custom-House : on ouvre votre malle pour la forme, on regarde votre passeport la tête en bas, et un cab vous a bientôt plongé dans un autre mouvement, celui des abords du pont de Londres.

On prétend que l'on rencontre toujours sur le Pont-Neuf,

à Paris, un filou, un cheval blanc et un mari trompé; qu'est-ce sur le pont de Londres ? La circulation y est si active, que les gens pressés qui veulent traverser sa chaussée, encombrée de voitures de toute sorte, trouvent plus prompt de descendre sous les arches ouvertes dans ses culées, puis de remonter de l'autre côté, que de s'exposer aux lenteurs et aux dangers d'une rare éclaircie entre les timons qui se croisent. Et, cependant, aux abords du pont, des phares ont été élevés au milieu d'un espace circulaire, dont le sol surhaussé et protégé par des bornes sert de refuge au piéton audacieux qui, après avoir croisé la file descendante, attend la possibilité de percer au travers de la file montante. Ce mouvement s'explique, parce que le pont de Londres, limite de la Tamise maritime, est le dernier qui rejoigne la partie orientale de la Cité aux quartiers industriels et commerçants placés en face sur la rive droite, ainsi qu'aux embarcadères tout voisins des nombreux chemins de fer du Sud. Le coûteux tunnel qui devait remplir cet office n'est livré qu'aux piétons et aux boutiques à quatre sous. Quel est le voyageur qui se refuse le plaisir de rapporter dans sa patrie une babiole ou une image de ce travail, poursuivi et achevé au prix de tant de difficultés vaincues, et de dire qu'il l'a achetée au-dessous du limon qui forme le fond de la Tamise, au-dessous des eaux du fleuve, sous la quille des navires qui partent pour la Chine, les Indes ou la Californie? Un frisson de crainte rétrospective, la satisfaction d'avoir bravé un danger, doivent faire battre le cœur, quand on contemple cette dépouille opime arrachée aux flots, et lui donner un nouveau prix.

Trois artères servent à la circulation incessante qui mène du West-End à la Cité : Oxford-street, le Strand et la Tamise, qui n'est point un fleuve inutile comme la Seine à Paris. Depuis le pont de Westminster jusqu'au pont de Londres, une foule de petits steamers entretiennent l'activité et la vie. Ils font escale cinq à six fois pendant leur trajet à des pontons très avancés dans le lit du fleuve, afin que la circu-

lation ne soit point interrompue à marée basse, et sont toujours chargés de monde. Rien n'est amusant à voir comme ces bateaux aux formes effilées qui manœuvrent sous le signe muet du capitaine, avec la docilité d'un cheval bien dressé dans la main d'un cavalier habile. Ils se croisent, vont de l'avant et de l'arrière, virent à toute vitesse, s'abattent contre le ponton où ils abordent trois ou quatre à la fois, sont abordés par les galiotes chargées de fourrages et de bois qui descendent de la haute Tamise, en reçoivent des avaries, sans qu'un mot soit prononcé. En cas d'accident, l'épave est mise de côté, le nom du maladroit est pris, si l'on y pense, et ce sera l'affaire d'un règlement ultérieur auquel les cris et les paroles dites sur l'heure ne serviraient de rien ; d'ailleurs on est pressé, et l'on n'a point de temps à perdre en paroles vaines. « *Times is money*, » dit le proverbe anglais : le temps est de l'argent.

Le silence, au milieu des accidents divers des rues et de la navigation, n'est pas un des moindres étonnements réservés à nous autres Français chez ce peuple flegmatique ; et si vous entendez causer un peu bruyamment en chemin de fer, soyez assuré que, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, un Français au moins sera de la partie. Ce silence n'est rompu dans les rues que par les conducteurs d'omnibus qui, montés sur la plate-forme placée latéralement à la porte d'entrée, et bien au-dessus de son seuil, le buste dépassant l'impériale, se tenant d'une main à une courroie, invitent de l'autre les passants en leur criant le nom des rues ou des monuments vers lesquels ils se dirigent. Le cocher, à peine appuyé sur son siége, les jambes roides et rapprochées, ses deux guides dans la main gauche, dans la tenue rigide d'un gentleman qui conduit son phaéton, manœuvre le fouet de la droite et invite aussi les voyageurs, puis élève ce fouet verticalement au-dessus de sa tête, pour indiquer aux cochers qui le suivent, et souvent le pressent, qu'il va arrêter sa voiture.

Parmi la foule de ces omnibus de toutes couleurs qui fatiguent le macadam de Londres, j'ai longtemps cherché ceux de la Compagnie Générale, si connue .... sur la place

de Paris ; enfin, je les ai trouvés, « *rari nantes in gurgite vasto.* » Ils ne diffèrent en rien des autres, mais ils ont importé la correspondance en Angleterre, et le Londinien commence à s'en servir, sans que cette institution puisse recevoir tous les développements qu'elle a reçus à Paris. Car, je l'ai déjà dit, toute la grande circulation se fait parallèlement au fleuve, et il n'y a guère de mouvement transversal que dans Regent-street. On habite les autres rues perpendiculaires au fleuve, mais on n'y passe pas, sinon pour les affaires qu'on y peut avoir.

SYDENHAM.

A peine arrivé à Londres, je m'embarquai presque sous mes fenêtres, sur un des omnibus à vapeur de la Tamise qui me transporta au London-bridge, où je pris le chemin de fer qui devait me conduire *dans* le palais de Sydenham. C'était un lundi, un jour de grandes eaux ; le soleil brillait, même à Londres, ce que je dois déclarer, dût-on m'accuser d'anglomanie ; le ciel était bleu, moins bleu que chez nous qnand il y met de la bonne volonté; mais chez nous il est moins bleu qu'à Marseille. C'était enfin une magnifique journée, et la population, pour se délasser des ennuis du dimanche, accourait de toutes parts. Aussi n'ai-je jamais vu sous l'embarcadère de la rue Saint-Lazare, un jour de grandes eaux à Versailles, une foule aussi compacte que celle qui, lâchée sur les trottoirs de la gare, attendait, en croquant des pommes vertes, les quatre convois qu'elle a emplis immédiatement à peine arrivés ; tout cela sans un policeman, mais en jouant du coude d'une vigoureuse façon. Quelle brutalité ! et quelle âpreté à la poursuite de ce qu'on désire, ne fût-ce même qu'une pauvre petite place en un wagon ! Aussi, cette âpreté à la curée, comme l'Angleterre l'expie dans les Indes aujourd'hui !

Deux établissements sont nés de l'exposition universelle que les Anglais ont faite en 1851, enlevant à la France, à la nation initiatrice, à celle qui marche en avant de la civilisation, comme elle aime à se le dire dans ses jours d'orgueil, l'honneur de l'avoir devancée dans cette voie. Et cela grâce aux protectionnistes outrés, qui étourdirent de leurs clameurs en 1849 un gouvernement trop faible pour leur résister, et le firent revenir sur la décision qu'il avait

prise d'ouvrir l'arène à toutes les nations. Cinq années plus tard, on ne les a point écoutés : ils ont exposé, et ne s'en portent pas plus mal. On les a récompensés d'une médaille accompagnée d'une affreuse image, du premier de nos peintres cependant ; ils se croient toujours, dans leur for intérieur, les premiers industriels du monde, mais se gardent bien d'en convenir en certaines occasions. Mais j'empiète sur le domaine où notre regrettable ami Visinet dominait en maître.

Ces deux établissements nés de l'exposition de Hyde-Park sont le palais de cristal de Sydenham, et le musée d'art et d'industrie de South-Kensington. Le premier est une entreprise particulière, qui a voulu utiliser les constructions de l'exposition universelle ; le second, une institution de l'Etat, qui a voulu employer utilement pour l'instruction du public les bénéfices nets laissés par cette même exposition.

Puisque nous sommes montés en chemin de fer pour l'aller voir, parlons d'abord du Cristal-Palace. C'est une immense serre en fonte et en verre, élevée au sommet d'un jardin en amphithéâtre et assise sur des terrasses décorées d'arcades, où l'on arrive par de nombreux et larges escaliers.

Cette serre est formée d'une nef centrale coupée par trois transepts transversaux, l'un au centre, les deux autres vers chaque extrémité, d'où se détachent, en outre, deux galeries normales à la façade. L'une conduit à la station du chemin de fer, l'autre renferme une galerie de tableaux. Enfin, deux tours également en fonte et en verre, montées autour des cheminées des machines destinées à pomper l'eau, supportent les réservoirs des jets d'eau les plus élevés. Ces nefs, voûtées en berceau et accompagnées de galeries plus basses, offrent partout la forme d'arcatures superposées, toutes fondues dans le même moule, et répétées autant de fois qu'il est nécessaire pour enceindre l'espace que l'on veut couvrir. Aucun artifice pour déguiser la construction, qui, en raison des matières employées, n'est qu'un squelette vitré de toutes parts. Aussi cela n'est que

de la construction savante, si l'on veut, mais ne mérite point le nom d'architecture. Que la vanité britannique appelle « Modern English, » tant qu'elle le voudra, cette prétendue architecture dont elle revendique l'invention, nous n'y contredirons point, pourvu qu'on nous permette de la trouver fort laide, et de lui faire observer que c'est à tort aussi qu'elle appelle « Early English » le style gothique, auquel elle l'oppose; car ce style est né en France, et ce sont des Français qui l'ont importé en Angleterre (1).

Si les éléments qui composent, répétés à l'infini, le palais de Sydenham, sont individuellement fort laids, une certaine beauté, celle qui naît de l'immensité, résulte de leur infinité même. Il se produit là le même effet que dans la rue de Rivoli, à Paris. Chacune des maisons à arcades qui la composent est aussi laide qu'il a été donné à l'architecture classique de la réaliser; mais leur répétition crée de grandes lignes qui ne manquent ni de caractère ni d'ampleur.

A l'intérieur, c'est autre chose. Toute cette maigre carcasse, dont les membres sont enchevêtrés comme les fils d'une immense toile d'araignée, cachée à demi par les massifs de plantes exotiques, par les lianes et les passiflores qui grimpent le long des piliers, pendent des arcades, passent de l'une à l'autre en formant de gracieux et légers festons, perd de son importance et n'a plus que le rôle secondaire d'abriter toute cette luxuriante et originale végétation. Alors ce n'est plus qu'une serre, mais immense et magnifique, où croissent en liberté le bananier, l'aloës, le caféier, l'arbre à pain, le dattier, les mimosas, le latanier, les orchidées et les cactus; où les nénuphars blancs, bleus et roses, accompagnent la Victoria-regina dans de vastes bassins ornés de jets d'eau.

C'est derrière et parmi ces trésors botaniques que se cache tout ce que l'esprit encyclopédique anglais a réuni dans ce

(1) Voir, sur cette question, de nombreux articles dans les *Annales Archéologiques*, et leur résumé dans *les Artistes français à l'étranger*, par M. Dussieux, 2e édition.

palais. Il y a, en effet, de tout : des machines et des métiers en action, de l'agriculture, de la botanique, comme nous venons de le voir, de la minéralogie, de l'histoire naturelle, de l'ethnographie, des produits industriels, de la musique ; car les Anglais ne peuvent rien faire, sinon sans tambour ni trompette, du moins sans orgue et sans orchestre ; de la peinture, qu'ils mettent aussi volontiers partout ; de la sculpture, et enfin de l'architecture, et c'est là même la partie surtout intéressante du palais de cristal.

Passons rapidement en revue ces différentes divisions.

Le rez-de-chaussée du palais, bâti sur un terrain en pente, n'existe à l'état de galeries que sur la façade. En arrière sont les générateurs à vapeur, les magasins, le tunnel communiquant au chemin de fer et apportant dans le palais même le charbon nécessaire, et les objets encombrants destinés aux collections.

Dans cette galerie basse sont exposés : une filature de coton marchant comme dans l'annexe du palais de l'Industrie en 1855, à Paris ; des machines à vapeur, des pompes à incendie et une intéressante collection d'engins agricoles. Les serres et les galeries sont au premier étage par rapport à la principale façade, mais au rez-de-chaussée sur la façade postérieure, et les planches du parquet sur lequel on marche ne sont point jointives. Ceci est une invention anglaise. Se figure-t-on l'armée de balayeurs nécessaire pour enlever ce que laissent après eux vingt mille visiteurs au moins dans six cent mille pieds carrés de galeries, et les nuages de poussière qu'ils soulèveraient avec leurs balais au grand dommage des arbres ? Les intervalles laissés entre chaque planche évitent une partie de ces inconvénients. Les visiteurs eux-mêmes y poussent en marchant une partie de la poussière qu'ils ont déposée sur ces planches, et des balais y font tomber le reste. Tous les cinq ou six ans, s'il est besoin, des tombereaux viendront enlever les résidus amoncelés au-dessous du parquet.

L'histoire naturelle et l'ethnographie, un peu mélangées,

consistent en groupes formés de mannequins d'hommes et d'animaux, disposés, sans trop de roideur, au milieu de la végétation particulière et peut-être des terrains spéciaux au sol de chaque race représentée. Ainsi, vous voyez, comme sur les tableaux-affiches de la foire, deux Mexicains combattant un jaguar, qui a déjà renversé un de ses adversaires et s'élance contre l'autre de son rocher, où sont cachés le lama, l'alpaca et le tapir. Plus loin sont assemblés les Botocudos, ces peuplades jaunes de l'Amérique du Sud qui s'introduisent comme ornement dans la lèvre inférieure une botogue, rondelle de bois d'un diamètre souvent considérable. A côté, les Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord dansent le pas de guerre, et le dindon sauvage étale son beau plumage noir à reflets violets. Voici les Caraïbes qui vivent de pêche avec l'agouti, le paresseux pendu à un arbre; voici des Samoièdes, des Lapons avec leurs chiens et leurs rennes au milieu des glaces et des buissons ras. Cela, avec les plantes choisies pour accompagner chaque groupe, constitue le Nouveau-Monde. Quant à l'Ancien-Monde, ce chameau qui boit dans le cristal d'une... glace rugueuse, accompagné d'Abyssiniens au profil juif, à la peau noire, représente l'Afrique orientale, et des nègres de la côte de Guinée, au nez écrasé, sont chargés de montrer les habitants de la côte orientale. Des antilopes accompagnent les premiers; des chimpanzés, des singes à moustache, un léopard terrassant une antilope, sont avec les seconds. Pour l'Asie, ce sont des Indiens qui, montés sur un éléphant, combattent un tigre; des Thibétains et des Papuans de l'archipel de la Louisiane.

De grands *aquaria* remplis d'eau de mer renferment, entre leurs parois de verre, des madrépores, des actinies, des zoophytes. Puis les oiseaux, les mammifères, les reptiles, les insectes qui n'ont pu trouver place dans les représentations plastiques des différentes contrées où ils volent, marchent et rampent, sont groupés dans de grandes vitrines placées aux carrefours des allées.

Il y a bien quelques animaux qui demanderaient qu'on

renouvelât le foin qui garnit leur peau, quelques sauvages qui ne seraient pas fâchés d'être repeints et d'envoyer leur pagne à la blanchisseuse; mais, en somme, cette exhibition, qui semble grotesque au premier abord, peut donner à ceux qui n'ont pas d'autre moyen de s'instruire une idée sommaire des différentes races humaines, des animaux qu'elles ont à combattre pour vivre, et des productions végétales qui les entourent.

Mais, et c'est par là que j'aurais dû commencer, on n'a point oublié le monde anté ou antidiluvien, car je ne sais trop lequel dire. L'ancienne langue, où je trouve antichambre et antéchrist, voudrait que j'écrivisse antidiluvien; mais les ignorants de la formation de la langue, tout barbouillés de latin, me forcent de mettre antédiluvien : qui croire? Ces animaux éteints, dirai-je pour éviter toute difficulté par une périphrase, ont été rétablis au fond du parc, au milieu de trois îles placées au centre de trois lacs dont j'emprunte la description à un article de M. Esquiros, que vient de publier la *Revue des Deux-Mondes :*

« Ces îles et ces lacs géologiques se succèdent dans un ordre qui montre les progrès et les grandes mutations de la vie à la surface de la terre. Les mœurs de ces animaux de l'Ancien-Monde, qui ont tous vécu en Angleterre, sont indiquées par les dispositions même du terrain. Les reptiles, plus aquatiques, se trouvent placés dans les bassins; les amphibies, sur une petite île basse, et les plus terrestres sur une sorte de plateau, image des continents naissants; enfin, les mammifères occupent une île plus élevée, en forme de tertre. A côté de ces étranges créatures figurent les plantes les plus caractéristiques de la flore qui existait en même temps sur la terre, et les pierres tirées des couches où ces animaux se trouvent engloutis. Vous ne contemplez pas seulement ici le squelette, mais les formes extérieures sous lesquelles on suppose que les anciens animaux ont vécu. »

Qui serait bien étonné, s'il pouvait revenir à la lumière et

se promener dans le parc du palais de cristal? Ce serait le mégalosaure ou le ptérodactyle, de se trouver devant ces étranges ressemblances qu'on a voulu faire de lui-même. Car, pour si bien que M. W. Hawkins ait suivi dans ses restaurations les indications du professeur Richard Owen, indications fournies par le moulage même de ces animaux dans les terrains qui nous en ont conservé les fragments, on conçoit que l'on ait dû laisser beaucoup à la fantaisie.

Les produits industriels sont le côté le plus ostensiblement mercantile du palais de cristal. On y rencontre tout ce que nous avons vu à l'exposition anglaise du palais de l'Industrie : la céramique de Copeland et de Minton, les fontes à usages domestiques, les stéréoscopes, l'orfévrerie, la carrosserie, les tissus, enfin tout ce qui peut se vendre et s'acheter. Il y a même un cabinet de lecture pour les *news papers*, où vous pouvez faire votre correspondance, que vous jetez dans la gueule béante de la boîte aux lettres, à moins que vous ne préfériez transmettre à vos amis par le télégraphe électrique les impressions que vous cause votre visite.

Cependant les collections industrielles exposées dans les galeries qui contournent la nef centrale au deuxième étage sont disposées avec un esprit plus sérieux et plus scientifique. Il y a d'abord le sol, étudié dans toutes les formations géologiques superposées qui le composent. Ces roches sont montrées dans toute leur pureté native, puis à côté avec les modifications que l'atmosphère, la végétation et la culture leur ont fait subir, et les dérivés naturels mis en usage par l'économie domestique, comme les pierres, les marbres, les ardoises, les argiles plastiques, les aluns, les sels, les charbons, les métaux, etc. Puis à chacun de ces produits naturels sont attachés les produits manufacturés qui en dérivent, avec toutes les transformations que l'industrie leur fait subir depuis l'état brut jusqu'à leur forme la plus parfaite.

Viennent ensuite les produits du sol, divisés en deux groupes : les produits primaires ou végétaux, les produits secondaires ou animaux.

Enfin, chacune de ces dernières divisions se subdivise elle-même en produits comestibles et en produits industriels. Ainsi, le thé, le café, les fruits, le froment, etc., dans le règne végétal; les viandes, les gélatines, les graisses, les poissons, dans le règne animal, se rattachent à la première subdivision. Le lin, le liége, les gommes, les graines oléagineuses, les plantes tinctoriales, dans le premier règne; les peaux, les toisons, les écailles, etc., dans le second, se groupent ensemble comme produits manufacturés. Puis, chacun de ces produits, considéré à son tour comme matière première, est suivi de toutes les transformations industrielles nécessaires pour le faire arriver à sa dernière forme : musée technologique magnifique, un peu perdu au milieu du pittoresque de ce palais, mais que nous retrouvons mieux ordonné dans les salles de South-Kensington.

Abordons enfin la partie la plus originale du palais de cristal entre tant d'originalités que nous venons d'énumérer. Jusqu'ici, dans les musées, la sculpture seule était représentée; mais, quant aux monuments qu'elle était appelée à décorer, il n'en était point question. C'était l'affaire des architectes-archéologues, qui, après avoir relevé un monument le plus exactement possible, le dessinaient de leur mieux en plan, coupe et élévation, détails et profils. L'étude, après avoir été examinée par quelques initiés, était mise en portefeuille, puis il n'en était plus question. Mais édifier des copies entières de monuments ou de parties importantes de ces monuments, de façon à donner une idée de leur physionomie, ce ne pouvait être que la fantaisie d'un roi ou d'une compagnie de capitalistes anglais. Le roi de Bavière a, je crois, élevé à Munich plusieurs *fac-simile* de monuments antiques, et la compagnie du palais de cristal vient d'écrire l'histoire de l'architecture en une suite de constructions fort importantes, dont quelques-unes sont supérieurement réussies. Cette histoire commence aux Egyptiens pour finir à la Renaissance.

Suivons l'ordre qu'on a adopté, en dépit de la chronologie et de la filiation des différents arts, et entrons dans les

salles où sont représentés les styles divers qui se sont succédé en Egypte. C'est, dans l'angle de la nef et du transept, la cour d'Amunothph (Aménophis) III, espèce de portique dont les colonnes ont un chapiteau qui s'épanouit en une corbeille décorée de tiges de papyrus. En arrière, la réduction des hypogées de Beni-Hassan, ces tombes creusées dans le roc plus de seize cents ans avant Jésus-Christ, et supportées par des colonnes cannelées qui sont le prototype du dorique grec. Sur le côté s'allonge, parallèlement à la nef, un second portique, supporté par les colonnes du temple de Carnack, élevé par Rhamsès II, presque douze cents ans avant Jésus-Christ. Ces colonnes, chargées d'hiéroglyphes, rétrécies à leur point de contact avec le disque qui leur sert de base, coniques dans leur ensemble, viennent s'engager sous un chapiteau qui affecte, en plus petit, la même forme qu'elles. Ce portique sépare deux cours. La première, longeant la nef, et à laquelle conduit une avenue de lions s'avançant parmi les arbustes jusqu'au centre de la nef, a ses murs décorés de peintures copiées du temple de Rhamsès III, qui montrent, d'un côté, le roi sur son char entouré de vaincus; de l'autre, l'attaque d'une forteresse. La seconde, également décorée de peintures sur ses murs, est séparée d'un petit musée égyptien par les colonnes de Philœ, ce temple qui se profile si gracieusement sur le ciel, dans une des îles du Nil. Enfin, une réduction au dixième du tombeau d'Aboo-Simbel, taillé dans les rochers de Nubie et décoré de figures gigantesques de ce roi assis. Ces figures, ou les semblables de Rhamsès-le-Grand, ont été dressées avec les dimensions colossales du monument original, à l'extrémité du transept nord, en arrière d'une avenue de sphinx, au milieu des dattiers.

Mais, malgré le soin scrupuleux apporté par M. Owen Jones dans toutes ces restaurations, ce mystère qui enveloppe encore pour le vulgaire, et un peu aussi pour les savants, je suppose, la théogonie de l'ancienne Egypte; ces dieux bizarres, moitié bêtes, moitié hommes; ces animaux cristallisés pour ainsi dire dans une forme à peine ébauchée; toute cette création monstrueuse, à peine développée,

immobilisée depuis des siècles dans les représentations parvenues jusqu'à nous, comme les idées qu'elles révèlent l'étaient depuis longtemps dans l'intelligence des peuples conduits par elles à la civilisation, ce long sommeil de la matière dont toutes ces images ne sont point encore réveillées, colosses adossés aux flancs des monts ou perdus dans l'ombre des hypogées, toutes ces choses qui doivent pénétrer de terreur et de respect celui qui les contemple sur le sol de l'antique Egypte, ne disent pas grand'chose vues dans les galeries du palais de cristal. On n'y trouve, en effet, ni la matière, ni la construction, ni la solidité et la masse, ni les injures du temps, ni le souvenir qui s'attache à la réalité, rien enfin du prestige des ruines, de ce qui a vu tant de générations naître, croître et vieillir.

L'art grec est né de l'art égyptien. Mais le génie des Hellènes a tellement modifié et transformé les types empruntés à l'antique terre des Pharaons, que l'on a pu longtemps croire inventé par ceux-ci ce qu'ils n'avaient fait que perfectionner. A la puissance et à la force de l'architecture des bords du Nil ils ont substitué la mesure et la grâce; dans la sculpture, ils ont introduit la vie et la beauté. On n'a point jugé à propos d'édifier un temple grec à Sydenham, et l'on a bien fait; car l'architecture grecque fut pendant un temps tellement en honneur à Londres, tandis que nous autres nous restions accrochés à la décadence romaine, qu'il n'est point d'église, point de théâtre, point de monument public ou particulier, dont la façade ne figure celle d'un temple grec. Une Banque qui se respecte doit avoir au moins deux colonnes du dorique de Pœstum pour encadrer sa porte ou sa fenêtre placée à l'angle de deux rues. Pour moi, si, habitant l'Angleterre, j'avais par hasard l'embarras de fonds à placer, je m'adresserais à celle qui me présenterait sur sa façade les colonnes cannelées les plus colossales et les plus largement épatées à la base qu'il soit possible de rencontrer. Je croirais mon argent aussi en sûreté dans ce sanctuaire financier qu'il l'eût été dans le trésor du Parthénon, au sommet de l'Acropole d'Athènes.

Or donc, M. Owen Jones, l'architecte de toute la partie antique de Sydenham, s'est contenté d'une cour centrale, espèce d'*agora* contourné par des galeries dont il est séparé par des colonnes qui reproduisent les trois ordres grecs : le dorique, l'ionique et le corinthien. Les murs sont couverts de tons unis, très sobrement rechampis en or. Sur la frise, les noms des grands hommes, depuis Homère jusqu'à Arthémius, l'architecte de Sainte-Sophie, sont inscrits en lettres contemporaines par la forme de l'époque où chacun d'eux vivait. Au milieu des nombreux moulages de statues que renferme cet ensemble de salles et de galeries trône la Vénus de Milo, du musée du Louvre. Là, j'ai retrouvé tous les chefs-d'œuvre que j'avais vus et admirés à Paris, à Londres, à Florence, à Rome et à Naples; ceux aussi que le musée de Munich renferme, statues et bas-reliefs dont l'énumération est dans toutes les mémoires, tant la gravure, le moulage et la photographie les ont partout répandus.

De l'art grec à l'art romain il n'y a juste que l'intervalle d'un pas, celui que vous faites pour passer de l'*agora* grec à l'*atrium* romain. Ici les stucs, imitant les porphyres et les marbres, remplacent en partie les décorations polychromes des murs, et les voûtes se substituent aux soffites et aux plafonds qu'ils supportent dans l'architecture grecque. Ce sont, en effet, l'arc et la voûte qui en est la conséquence naturelle, qui caractérisaient surtout les monuments civils des Romains. Car dans leurs monuments religieux ils ont respecté la forme hiératique empruntée aux Grecs avec une partie de leurs dieux. Les plus belles statues exécutées en Italie par des artistes grecs, telles que les Vénus du Capitole et du Louvre, d'Arles et de Florence ; la Callipyge de Naples, que le roi Ferdinand a murée et que les Anglaises ne trouvent point autrement *shoking*, pour me servir de leur expression favorite ; le Bacchus et le Suppliant du Louvre; les bustes des empereurs romains, disposés suivant l'ordre chronologique ; enfin, un modèle en relief du Colysée, sont distribués dans ces salles.

Je vous conduirai immédiatement dans une autre partie

du palais, du côté des collections ethnographiques et d'histoire naturelle, où M. Digby Wyatt a élevé la plus charmante et la plus exacte restauration d'une maison de Pompéi qu'il soit possible d'imaginer.

A l'extérieur, c'est un mur blanc sans une seule ouverture autre que la porte d'entrée, comme sont encore aujourd'hui les maisons des Orientaux. A l'intérieur, après avoir dépassé la loge du portier, en marchant sur le pavé en mosaïque qui représente l'inévitable chien aboyant, accompagné de l'inscription CAVE CANEM, on arrive dans l'*atrium*, ou cour centrale. Tout autour règnent les chambres, petites et étroites, à peine suffisantes pour contenir un lit. Le toit qui les couvre, surplombant sur l'*atrium*, et supporté soit par des colonnes, soit par des goussets en charpente placés sous chaque chevron, forme une galerie couverte qui contourne cette première cour. Un bassin, placé à son centre, reçoit les eaux de pluie et prend le nom d'*impluvium*.

Au fond est placé le jardin entouré des portiques, et séparé de l'*atrium* par un corps de logis occupé, au centre, par le *tablinium* ou le salon, facilement aéré, puisqu'il sert de communication entre les deux cours. A droite et à gauche sont des passages, et au-delà, d'un côté, une chambre plus grande que celle de l'*atrium*; de l'autre, une salle de banquet pour l'hiver; celle d'été, ayant vue sur les jardins, n'est nullement close. Dans un coin est la cuisine, et dans un autre l'autel des dieux lares. Si l'autel est modeste, si les lares ne sont pas grands, la cuisine me semble bien petite pour une maison si importante et si ornée, revêtue de peintures sur tous ses murs et décorée de marbres et de bronzes.

Rien n'a été épargné pour faire cette restauration aussi exacte que possible. Un artiste, familier avec les peintures décoratives qui couvrent encore les murs des maisons à demi ruinées de Pompéi, est venu de Naples peindre sur le plâtre qui, à Sydenham, comme aux pieds du Vésuve, recouvre les murs et les colonnes. Minton a fabriqué exprès les cubes de grès différemment colorés qui forment la

mosaïque du pavé; les bronzes ont été obtenus par la galvanoplastie sur des moulages antiques ; les antéfixes des toits sont en terre cuite et moulés sur les nombreux échantillons recueillis dans les musées ; les rideaux sont pendus devant les portes, et les amphores, placées debout sur la pointe qui les termine, s'appuient aux murs dans la cuisine, dont le fourneau est prêt à recevoir les charbons. Enfin, pour que de l'*impluvium* ou du jardin l'œil ne soit point désillusionné par la vue des combles en fer du palais, et pour que le visiteur ne soit point ramené brusquement des bords de la Méditerranée à ceux de la Tamise, un immense vélum est suspendu au-dessus de la construction. Mais les matrones de l'antiquité ne portaient point de crinoline.

Si nous revenons maintenant à la suite d'édifices que nous avons quittée, nous retrouvons une des autres réussites du palais de cristal : c'est l'Alhambra, édifié par M. Owen Jones. Nous entrons d'abord dans la cour des Lions, ainsi nommée de la fontaine à vasque supportée par des lions qui en occupe le centre. En suivant la galerie qui la contourne, nous pénétrons dans la salle de la Justice, au merveilleux plafond, puis dans la salle des Abencérages, dont le dôme laisse descendre une douce lumière à travers les verres de couleur qui garnissent ses fenêtres. Arcades des galeries, plafond de la salle, dôme des Abencérages, partout la matière est en mouvement, brillante et ornée. Pas une surface lisse où reposer l'œil. On dirait des stalactites s'étageant les uns au-dessus des autres. L'or, l'azur et le vermillon les décorent et les font miroiter. Quant aux murs, revêtus de plaques en faïence émaillées à leur base, ils sont également couverts d'entrelacs, de feuillages, d'inscriptions et de fleurs, formant les plus capricieux dessins, le tout en relief, et doré et peint comme les voûtes. La fontaine, ses vasques, ses bassins, les rigoles où l'eau s'écoule, le pavé, sont en marbre, alternant avec la faïence émaillée; le tout exécuté sur les moulages rapportés de Grenade et exposés ailleurs dans leur intégrité.

Remontons maintenant le cours des siècles. Du treizième

siècle de notre ère sautons au huitième avant Jésus-Christ. et des Maures d'Espagne passons aux Assyriens de la Mésopotamie.

Des richesses accumulées à Babylone il ne reste rien, que des montagnes de briques cuites au soleil. Les soubassements qu'elles formaient étaient couverts d'un revêtement de briques émaillées ou de plâtre peint représentant différents sujets. Au-dessus s'elevaient des constructions en bois de cèdre. Les briques émaillées sont dispersées, les peintures se sont exfoliées, les plâtres sont tombés en poussière, et les bois sont depuis longtemps brûlés ou pourris ; de telle sorte que la ville de Nabuchodonosor ne peut nous donner aucun type de l'architecture assyrienne. Il a fallu recourir aux monuments de Ninive, de Suse et de Persépolis en Perse, élevés depuis Sennachérib jusqu'à Xercès, pour faire un ensemble qui approchât à peu près de la vérité. De chaque côté de l'entrée se dressent des taureaux ailés à tête humaine, et contre les murs s'étalent en foule les bas-reliefs dont nous retrouverons les originaux au Musée Britannique : hommes à tête d'aigle, rois et pontifes, scènes de guerre, de chasse ou de triomphe. Des colonnes cannelées ayant des chevaux pour chapiteaux, prises aux tombeaux-hypogées de Persépolis, supportent le plafond à compartiments peints de couleurs brillantes, restitution pour le moins fort problématique.

Nous en avons fini avec le monde antique et païen, arrivons enfin au monde chrétien. Dans la même nef dont nous avons examiné un des bas-côtés, se dressent en face les monuments des différentes époques du moyen-âge. C'est une succession de cloîtres s'ouvrant sur la nef et comprenant chacun dans leur enceinte les monuments correspondants à l'époque dont on a imité le style.

La première salle est dite Byzantine, et offre dans sa façade un mélange assez éclectique des mosaïques de Ravenne et du cloître de Saint-Jean-de-Latran, le tout exprimé un peu par la mosaïque, mais beaucoup par l'or appliqué et la peinture. Dans cette première enceinte sont exposés les monuments de l'époque romane, laquelle repré-

sente, comme on sait, la décadence romaine, et descend jusqu'au milieu du douzième siècle, tandis qu'un autre art, né à Constantinople de l'église Sainte-Sophie, ayant en architecture la coupole pour caractéristique, en peinture et en sculpture un style propre, vivait en Orient et dans quelques parties de l'Occident, côtoyant le premier. Les portes en bronze d'Hildesheim, de l'an 1015, et celles d'Augsbourg, garnissent les baies de monuments attribués à une époque postérieure à la conquête normande, et qui ont une grande analogie avec notre style normand. Telle est la baie de l'église de Kilpeck, fondée en 1134; celle de Shobden, dans le Herefordshire, de la même époque, dont le tympan est occupé par Dieu bénissant, soutenu dans sa gloire par quatre anges cabriolant, qui ont la plus grande analogie, dans leurs robes ajustées, avec d'énormes chenilles. L'architecture irlandaise du dixième siècle, dit-on, peut-être postérieure, mais, en tous cas, sans aucune influence étrangère, est représentée par des croix, des fonts baptismaux, des pierres tombales chargées de nœuds et d'entrelacs sculptés avec un très faible relief. Là sont aussi les tombes des Plantagenets, prises à Fontevrault et à l'abbaye de l'Espan, près du Mans; le Richard Cœur-de-Lion de la cathédrale de Rouen, des sculptures de Saint-Marc de Venise, une baie du douzième siècle provenant de la cathédrale d'Ely, et une fontaine à vasques des bords du Rhin.

A côté, l'on entre dans la salle réservée au gothique allemand. Le monument principal est la porte de l'église de Nuremberg, ville qui, avec Cologne, a fourni la plupart des moulages qui sont exposés. On sait que l'art gothique ou ogival n'est point originaire d'Allemagne, quoi qu'en aient dit les archéologues d'outre-Rhin, et un peu aussi ceux de ce bord-ci du Rhin allemand et libre, comme dit la chanson. Le fait est prouvé l'histoire en main; mais, à défaut d'autres preuves, la salle allemande de Sydenham suffirait pour le démontrer. Il n'y a rien d'antérieur à la fin du treizième siècle, et ce qui en est appartient à la cathédrale de Cologne, copiée sur celles d'Amiens et de Beauvais.

Les moulages de quatre monuments funéraires de quatre évêques de Mayence, une immense quantité de moulages pris aux églises de Nuremberg, sont très intéressants pour l'histoire de la sculpture en Allemagne, depuis le onzième jusqu'au seizième siècle.

Le premier étage du moyen-âge, consacré à l'art anglais, offre de nombreux exemples de la statuaire; le second, consacré à l'Italie et à la France, étant le complément du premier, peut fournir de précieux éléments d'étude et de comparaison. Comme les fragments d'architecture isolés que l'on peut exposer sont nécessairement très restreints relativement aux dimensions des monuments dont ils sont extraits, les documents qu'ils peuvent fournir sont naturellement incomplets. Ils renseignent sur la forme d'une moulure, la courbe d'une base, le travail d'un chapiteau, mais ils ne disent rien sur l'ensemble de l'œuvre, tandis qu'en statuaire une ou deux figures peuvent faire juger du style général de la statuaire. Les sculptures françaises exposées à Sydenham sont celles du chancel du chœur de Notre-Dame de Paris et la Vierge d'une des portes, quelques fragments de notre portail des Libraires. Les sculptures anglaises, en bien plus grand nombre, sont : les anges musiciens de la cathédrale de Lincoln; le Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Wells, avec d'autres statues, parmi lesquelles j'ai surtout remarqué un diacre et une abbesse. Toutes ces œuvres, qui appartiennent au treizième siècle, ne diffèrent pas essentiellement de la statuaire française; celles surtout de Lincoln, aussi largement comprises et traitées que les figures de Wells, où l'on remarque plus de sécheresse dans la forme et le travail.

Ce qu'il m'a été donné de voir de l'art anglais au moyen-âge me persuade que cet art n'a pas eu une vie propre, mais qu'il s'est perpétué au moyen de migrations successives d'artistes du continent s'établissant en Angleterre, ou d'artistes anglais allant sur le continent étudier les arts qui y étaient en honneur. En traversant le détroit, cet art a été modifié, j'en conviens, suivant le génie anglais, qui, dès ces époques, alliait le précieux de l'exécution et la gracilité

des types avec la sécheresse de la forme générale. C'étaient comme les couches successives d'un sédiment qui, se déposant sur un corps, le cachent tout en accusant ses reliefs.

L'Angleterre, si riche encore en effigies tumulaires, n'a eu garde de n'en pas exposer; aussi pouvons-nous en compter plusieurs, qui sont d'autant plus précieuses pour l'histoire du costume civil et militaire qu'elles portent une date. Il y a le tombeau du Prince-Noir, mort en 1376, doré et blasonné; celui de la reine Eléonore; celui de Beauchamp, comte de Warwich, recouvert d'une armature en fer de la forme d'un berceau, destinée à le protéger et peut-être aussi à recevoir de riches étoffes les jours de fête.

Les ferrures de Notre-Dame de Paris peuvent être également rapprochées de celles de la cathédrale de Lichfield, bien maigres auprès des plantureux épanouissements de cette ferronnerie si célèbre, qu'on lui a créé une légende.

Dans la salle franco-italienne sont exposées les portes en bronze du baptistère de Florence, faites en 1330 par Andréa Pisano; un lutrin de Giovanni Pisano, dont le support est la statue de la Justice; les sculptures du célèbre autel d'Or-San-Michele de Florence.

Ce sont les fenêtres de l'hôtel du Bourgtheroulde, de Rouen, qui, ouvertes jusqu'au sol par la suppression du soubassement sur lequel est sculptée l'entrevue du camp du Drap-d'Or, servent d'arcades d'entrée à la salle de la Renaissance, où j'ai, en outre, remarqué les portes de Saint-Maclou. Au centre s'élève la fontaine de Gaillon, et les puits en bronze du palais ducal de Venise servent de vasques à des fontaines prises à Nuremberg. Au fond se dressent les cariatides de Jean Goujon, supportant le bas-relief de la nymphe de Fontainebleau par B. Cellini, et encadrant les portes que L. Ghiberti modela et cisela pour le baptistère de Florence. En comparant les portes de Ghiberti et celles d'A. Pisano, qui leur sont antérieures d'un siècle, on ne peut méconnaître que l'œuvre du quatorzième siècle ne l'emporte sur celle du quinzième, considérée du point de vue de la convenance. Dans l'une, les sujets sont bien des bas-reliefs avec

un seul plan, tandis que dans l'autre ils forment de vrais tableaux, avec leurs plans successifs, exprimés par le plus ou moins de relief des personnages ou des édifices et des arbres qui les environnent. Il n'y manque que la couleur.

C'est donc l'artiste de la Renaissance antique qui s'éloigne le plus de l'antiquité, tandis que le maître, encore imbu des idées du moyen-âge, s'en rapproche davantage. La Renaissance, en copiant à tort et à travers, a confondu les limites qui doivent séparer les différents arts; impatiente de s'épanouir, elle n'avait point le sens antique, et c'est ce qui fera son infériorité constante sur l'antiquité et le moyen-âge. Je ne parle ici ni de l'invention ni de l'exécution, mais de cette harmonie qu'une inspiration supérieure a donnée aux œuvres grecques et aux gothiques. C'est cette distinction qu'il faut faire, si l'on veut juger sainement les œuvres qu'il nous est donné de contempler. Certainement la forme a son importance, car c'est elle seule qui sert à exprimer la pensée de l'artiste créateur, et quand il n'est pas maître de la forme, l'artiste n'est qu'un rêveur; mais on doit d'abord lui demander compte de cette pensée, et s'il s'est bien pénétré des conditions de son art. Or, il semble hors de doute que la statuaire, n'offrant que des lignes et des surfaces sans couleur, est impuissante à exprimer les profondeurs du paysage, et les relations diverses de couleur et d'intensité de ton qui font concourir tous les personnages d'une scène a un effet central et convergent. La dépouillant donc de toutes les séductions dont Ghiberti a su l'entourer, je trouverai que son œuvre satisfait moins aux lois de l'harmonie et du beau réel que celle d'A. Pisano.

Les Chanteurs de Luca della Robbia, le Persée de B. Cellini, le Saint Jean de Donatello, les Trois Grâces de Germain Pilon, le monument de Louis de Bavière, le monument de Galeazzo Visconti, tout ce qu'on admire de sculptures de la Renaissance dans les musées et les églises d'Italie, d'Allemagne et de France, se trouve là réuni, comme en face, de l'autre côté de la nef, nous avions trouvé toutes les statues les plus admirées de l'antiquité.

Les Anglais ont eu aussi leur Renaissance, qu'ils appellent *Elizabethian style,* style d'Elisabeth. C'est l'équivalent de notre Renaissance des derniers Valois, mais avec une influence plus allemande que française. Des bossages partout, partout des assises en saillie alternant avec des assises en retraite, des cartouches de forme bizarre, des ornements en saillie semblables à des bois découpés à la scie, attachés au mur par de gros clous, des frontons tourmentés, des obélisques dépassant les entablements, de la richesse, mais lourde et maniérée, tels me semblent être les caractères de ce style. Les tombeaux d'Elisabeth et de Marie Stuart, sa rivale, le buste de Shakespeare, occupent, avec plusieurs autres monuments de la même époque, cette salle affectée à une période assez restreinte, mais glorieuse pour l'Angleterre.

Vient ensuite la cour italienne, où sont rassemblés tous les chefs-d'œuvre dus au ciseau de Michel-Ange. La Vierge et l'Enfant de Florence, la Pieta de Rome, la statue de Julien de Médicis, accostée des statues couchées du Jour et de la Nuit; en regard, celle de Laurent avec le Sommeil et le Réveil, reproduites comme elles se trouvent à San-Lorenzo de Florence; les deux Esclaves du musée du Louvre, le Moïse de Saint-Pierre-ès-Liens, le Christ de la Minerve, le Bacchus des Officii et le David du Palazzo-Vecchio: ils sont tous là, ces chefs-d'œuvre surprenants, animés par le génie de leur puissant auteur, penseurs et vivants plus qu'il ait jamais été accordé de le faire à quiconque modela la terre et tailla le marbre. J'ai retrouvé là mes enthousiasmes d'Italie, terrassé et entraîné encore une fois par le vieux Florentin, dont le génie, grand surtout par l'expression, est plus particulièrement sympathique au génie français. Aussi, en l'admirant, sinon davantage, du moins avec plus d'entraînement que les grands artistes ses contemporains et ses rivaux, il me semble rentrer dans la tradition française de la Renaissance, qui, issue de l'école de Fontainebleau, fut avant tout florentine.

Ce sanctuaire élevé à Michel-Ange avec les éléments divers du palais Farnèse, bâti par lui, est décoré de pein-

tures imitant les décorations diverses que Raphaël a composées ou peintes dans la loggia et les chambres du Vatican. Il renferme en outre le Jonas de l'église Sainte-Marie-du-Peuple, a Rome, statue attribuée a Raphaël; une Vierge du Bernin, différents fragments de Venise, et entre autres la souche en bronze des mâts de la place Saint-Marc. Par ces souches merveilleuses on a fait de ces mâts des monuments à demeure, toujours prêts pour toutes les réjouissances publiques.

En France, tous les ans, quel que soit le patron que l'on fête, ou à chaque cérémonie qui en vaut la peine, il est de tradition d'élever sur le terre-plein du Pont-Neuf des mâts vénitiens, avec une souche en toile peinte imitant le bronze. Le sol est bouleversé, des moellons et du plâtre sont apportés huit jours d'avance, y séjournent huit jours après ; la place pendant deux semaines est encombrée d'immondices, et tout cela pour une misérable décoration peinte à la détrempe, qui dure un jour.

Aujourd'hui que les illuminations au gaz restent préparées en permanence sur les édifices publics, de sorte qu'il suffit d'ouvrir un robinet pour que l'allégresse soit au comble, pourquoi n'aurait-on pas aussi des mâts vénitiens en permanence et ornés comme ceux de Venise? Cela aurait cet avantage d'être un ornement en même temps qu'un exemple; un exemple, pour prouver qu'un artiste intelligent peut tirer parti de tout et trouver un motif d'ornementation dans une nécessité de construction.

Enfin, nous sommes parvenus à l'angle de la galerie et du transept, juste en face des restitutions égyptiennes qui commencent, de l'autre côté, la série des monuments antiques. Cet angle est occupé par une loggia italienne, dont les arcades supportées par des colonnes forment un vestibule à jour dont les murs sont couverts d'une série d'aquarelles, copies un peu libres des principaux chefs-d'œuvre de la peinture italienne, et qui cherchent a retracer l'histoire de cette peinture.

Dans cette longue et cependant rapide revue, j'ai omis, par oubli et volontairement, bien des noms et bien des

œuvres ; mais je ne veux pas oublier celui de M. Digby Wyatt, qui a construit et décoré cette suite de cloîtres et de salles, recueilli et disposé tous ces monuments qui se succèdent suivant l'ordre historique. J'eusse aimé un peu moins de confusion dans ce que, par un reste d'habitude, on a appelé « Byzantine court, » et à voir séparer les monuments réellement byzantins des monuments italo-romains et de ceux qui, procédant également de la décadence romaine, ont été profondément modifiés par les descendants des peuplades barbares venues en Occident dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Mais, sauf cette critique, le palais de Sydenham offre l'histoire la plus complète de l'architecture et de la sculpture, d'après les monuments eux-mêmes, qui ait jamais été offerte au public studieux ou simplement oisif.

Du large balcon qui occupe toute la façade du transept, la vue s'étend d'abord sur les jardins de Sydenham, puis sur le plus magnifique paysage anglais qu'il soit donné de contempler : des prairies aussi loin que l'œil peut s'étendre, entrecoupées de massifs que le chêne, cet arbre national de l'Angleterre, compose presque exclusivement ; puis, çà et là, quelques hauts clochers aigus pointant leur aiguille blanche à travers le dôme des futaies.

Le parc de Sydenham est de nature hybride, à moitié français et à moitié anglais ou chinois, car c'est à la Chine que les jardiniers paysagistes anglais ont emprunté ce genre qui a gardé leur nom. Une vaste allée droite, entrecoupée d'escaliers, descend de la terrasse où est assis le palais jusqu'aux parties les plus déclives dans l'axe du monument. Vers son sommet, elle contourne un vaste bassin ; puis deux kiosques, tout à jour, s'élèvent à sa droite et à sa gauche ; des gradins en descendent, bordés de vasques, et arrivent au sommet d'une terrasse ornée d'arcatures, qui domine deux grands bassins de forme oblongue, creusés de chaque côté de cet axe et s'étendant perpendiculairement à sa direction.

En se plaçant à l'extrémité de cette allée, en faisant face au palais placé dans le lointain, les grandes eaux de Sydenham sont réellement magnifiques et laissent bien loin

d'elles les eaux si justement vantées de Versailles. A Versailles, c'est une course hâtive à laquelle doit se livrer le curieux qui veut voir toutes les pièces qui jouent les unes après les autres ; à Sydenham, on embrasse tout d'un seul coup d'œil. Ce sont onze mille huit cents jets, dont quelques-uns s'élèvent à la hauteur prodigieuse de deux cent quatre-vingts pieds anglais, distribués dans chacune des arcades du mur de soutènement de la terrasse supérieure, dans le grand bassin supérieur, dans les deux kiosques, où ils sortent de la boule qui surmonte le toit, de toutes les écailles qui le forment, et tombent en pluie dans les arcades qui les soutiennent, se réunissent en nappe sur les gradins qui longent l'allée, s'élancent des vasques, descendent en une cascade d'argent dans les grands bassins inférieurs, d'où ils jaillissent immenses, se croisant dans toutes les directions et montant à toutes les hauteurs. C'est la pièce du Dragon sur une échelle décuple, usant cent vingt mille gallons par minute, soit cinq cent mille litres environ, et vingt-quatre mille mètres cubes en un peu moins d'une heure que dure ce divertissement. Mais (à tout il y a un *mais*) on ne voit à Sydenham aucun des admirables groupes en bronze ou en plomb qui font une des beautés des pièces d'eau de Versailles. Toutes ces eaux, fournies par un puits artésien, sont élevées par la vapeur dans les réservoirs distribués à différentes hauteurs et au sommet des tours qui, construites absolument comme le palais, l'accompagnent à droite et à gauche.

Si tous les arts de tous les siècles et de tous les peuples, si tous les produits du monde sont représentés au palais de cristal, la cuisine anglaise la plus élémentaire est seule admise à ses buffets, bien fêtés, du reste. Et pour un prix relativement modeste, mais différent suivant le lieu et le jour, celui qui veut se contenter des viandes froides de toute espèce, du fromage traditionnel et de la demi-pinte d'ale, peut satisfaire la faim la plus robuste. Mais qu'il ne touche point aux vins de France, s'il ne veut tripler ou quadrupler à l'instant sa dépense de table.

Après mes visites à Sydenham, je rentrais à Londres avec la nuit, et depuis longtemps tous les magasins étaient fermés. Il n'y avait d'exceptioa que pour ceux où l'on boit, où l'on mange, où l'on se purge, où l'on fume. Les tavernes, les cafés et les débitants de liquides, les pharmaciens (*chimist*) et les débits de tabac, tous brillamment éclairés, sont seuls ouverts le soir; si ce n'est, dans certains quartiers, de la flanelle et des bas, je défierais bien d'acheter quelque chose autre que ce qui se met à la bouche. Aussi la flânerie, à peu près inconnue le jour dans les rues de Londres, en est entièrement bannie le soir. Point de cafés ouverts aux regards du public, avec leurs tables envahissant le trottoir, mais une boutique garnie de carreaux dépolis, avec doubles portes combinées de façon à ne point permettre au passant de voir ce qui se fait dans l'intérieur, voilà le caractère général des maisons de *rafraîchissement*, quel que soit l'étage de la population à laquelle elles sont destinées. Puis, quelles femmes sur les trottoirs! Affiliées, dit-on, à tous les voleurs de Londres, les malheureuses de tout âge et de tout habit, qui circulent dans le voisinage des petits théâtres et des tavernes, pullulent et grouillent dans la liberté la plus absolue.

Il fut question au Parlement, il y a quelques années, d'apporter un remède à cette prostitution qui s'empare des jeunes filles dès l'âge le plus tendre, et menace la santé publique. Mais il eût fallu une loi et la sanction de la reine! Comment oser salir les oreilles de cette chaste épouse de ces ignobles affaires? objecta un ministre. Et chacun se rendit à cette triomphante raison de ne rien faire. De sorte que voilà une souveraine, ou qui est censée ne pas connaître les questions qui s'agitent dans son Parlement, ou qui, si elle les connaît, risque de déchoir dans la bonne opinion de ses loyaux sujets. Après ce trait et le spectacle des rues de Londres le soir, les journaux anglais sont bien venus à nous parler de la pudeur anglaise, la plus délicate de toutes les pudeurs, suivant eux. Pruderie serait mieux son nom.

L'ÉCOLE D'ARTS ET SCIENCES.

Le second établissement né de la grande exposition de 1851 est l'Ecole d'arts et sciences qui, d'abord établie dans Marlborough-house avec les tableaux de l'école anglaise, vient d'être transférée dans les jardins de South-Kensington, près de l'église de Brompton. C'est une institution de l'Etat destinée à répandre gratuitement l'enseignement du dessin, surtout du dessin industriel ; à fournir les modèles de ce que cet art a produit de plus parfait à toutes les périodes de la civilisation depuis les Grecs jusqu'à nous, à propager les meilleures méthodes d'enseignement élémentaire, à conserver les types du progrès dans la mécanique de façon à permettre un jour d'en faire l'histoire ; à offrir enfin un tableau synoptique de la technologie moderne.

Pour atteindre aux différents buts auxquels il vise, cet établissement doit renfermer des collections et des salles de cours et d'études. Dans ces dernières, parfaitement disposées, ont fait des « lectures » (c'est le mot anglais) sur les mathématiques, les sciences industrielles et l'histoire de « l'art ornemental ; » puis, dans des ateliers qui ne leur cèdent en rien pour la commodité de l'arrangement, on donne des leçons de dessin d'après des modèles, d'après des moulages et même d'après nature, mais sans s'écarter du but de l'établissement, qui est de former des dessinateurs pour l'industrie (1) et des professeurs pour les autres écoles de dessin du royaume-uni. Les élèves paient une légère contribution, dont ils peuvent être exemptés lorsqu'ils obtiennent des succès dans les concours ouverts de temps en

---

(1) Voir, sur cette partie de l'Ecole d'arts et sciences, un article très intéressant de M. P. Mérimée, intitulé *les Beaux-Arts en Angleterre*, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 octobre 1857.

temps. Ils reçoivent même un salaire quand ils deviennent moniteurs des divisions inférieures à celles où ils étudient eux-mêmes. Enfin, les élèves qui ont satisfait à toutes les épreuves obtiennent un diplôme et sont recommandés par l'institution.

Examinons maintenant des collections qui s'adressent le plus spécialement au public.

La salle d'introduction est celle des inventeurs, dont les portraits ou les bustes décorent les murs. Ce sont ceux de Denis Papin, de Stanhope, de Watt, du marquis de Worchester, de Graham, de Stephenson, d'Arkwright, pour ne citer que les plus remarquables d'entre ces hommes que leur génie ou leur patience a poussés vers les perfectionnements de l'industrie. Des modèles réduits de machines nouvelles occupent cette salle, dont les dimensions restreintes ne suffiront bientôt plus à cette collection, si elle se développe à l'unisson de l'importance de l'industrie en Angleterre. Mais n'oublions pas que c'est un musée qui commence, et jugeons-le surtout d'après la méthode adoptée pour sa classification.

La salle suivante est le vrai centre du musée, celui d'où rayonnent toutes les collections différentes qu'il contient. Cette salle est accompagnée de six chambres à droite et de six chambres à gauche, comme une nef d'église de ses chapelles latérales, et contient le modèle de tout ce qui peut servir à la démonstration élémentaire des sciences naturelles et du dessin. Au centre, ce sont des modèles des différentes transmissions et transformations de mouvement, des appareils funiculaires (mouffles et poulies) et des leviers, sinon en mouvement, du moins à l'état d'équilibre, de façon à montrer le jeu et la distribution des forces; des machines les plus usuelles, comme les pompes aspirantes et foulantes, les machines à vapeur, les appareils distillatoires, etc., coupés suivant les sections qui permettront d'en mieux comprendre le jeu; puis des appareils de physique, le pendule, les billes, qui servent à prouver que la matière ne crée ni n'augmente le mouvement, mais n'en transmet que la quan-

tité qu'elle a reçue; les machines électriques et les différents appareils destinés à constater les phénomènes produits par le rapprochement des deux fluides qui composent l'électricité ; les piles voltaïques.

Viennent ensuite les collections minéralogiques formées des principales roches, les appareils de la chimie élémentaire, fourneaux, matras, cornues, ainsi que les corps simples reconnus par cette science et les principaux d'entre les corps composés les plus usuels. En regard, de l'autre côté de l'allée centrale qui divise cette salle, sont des modèles réduits des meilleurs systèmes de salles d'asile et d'écoles expérimentés en Angleterre, en Amérique et en France; puis en nature, les meubles destinés à garnir ces écoles : les tableaux, les pupitres, les cadres, les planches, les règles et les équerres, les boîtes de mathématiques, etc. L'institution cède au prix de revient tous ces objets aux établissements qui se fondent, ainsi qu'elle le fait pour tous les modèles et toutes les collections renfermés dans cette salle et ses annexes immédiates; modèles et collections créés et réunis en vue de l'enseignement élémentaire des sciences dont tout homme devrait avoir une notion, pour ne point marcher en aveugle dans ce monde qui l'entoure, et pour comprendre les phénomènes, même les plus simples, qui s'accomplissent sous ses yeux.

Dans les six chambres de gauche sont distribués : 1° le matériel meuble des écoles ; 2° les livres usuels d'éducation, pouvant s'étendre jusqu'à former une bibliothèque élémentaire de village ; 3° l'enseignement de la musique par des tableaux et des méthodes simplifiées ; 4° l'économie domestique, car, en Angleterre, on n'oublie jamais le confortable, et l'on offre aux familles les ustensiles les plus perfectionnés et les plus économiques nécessaires à la vie : les cheminées, les fourneaux, les buanderies, les barattes à beurre, les vases, les filtres, les clôtures, que sais-je? tout ce qui peut apporter dans un pauvre ménage un peu d'économie et de bien-être ; 5° l'enseignement du dessin par de grands tableaux coloriés qui font passer l'élève des formes les plus

simples aux formes les plus compliquées, de la ligne droite à la figure humaine; 6° les beaux-arts représentés par des collections de lithographies, de gravures, de photographies, etc., etc.

Les six chambres de droite se rapportent davantage aux matières scientifiques. C'est : 1° la mécanique élémentaire reproduite en tableaux coloriés et le dessin linéaire; 2° la physique et la chimie, avec ces mêmes tableaux donnant les principaux appareils avec légendes expliquant leur emploi et les nomenclatures; 3° le monde microscopique, représenté dans ses dimensions amplifiées par les verres grossissants; 4° la géographie et l'astronomie enseignées par des planisphères terrestres et sidéraux, des cartes, des plans en relief, des sphères, le tableau du système du monde, l'orbite et la forme des principales planètes, les coupes géologiques et les cartes indiquant la distribution des principales formations sur la terre; 5° l'histoire naturelle, toujours en tableaux figuratifs coloriés, donnant la classification des êtres depuis l'homme jusqu'aux infusoires; puis chaque classe divisée en ses familles, les mammifères, les oiseaux, les poissons, les insectes, les crustacés; 6° les moulages de quelques modèles de l'antiquité, du moyen-âge et de la Renaissance, propres à l'enseignement du dessin, placés en regard des modèles sur papier.

Ainsi, toute corporation, toute administration municipale, petite ou grande, qui fonde une école ou qui l'améliore, peut venir dans les galeries de South-Kensington restreindre ou étendre, à sa volonté, le nombre des objets qu'elle veut posséder et des sciences qu'elle veut faire enseigner d'une manière élémentaire, choisir ce qui lui convient, en étant certaine d'éviter les tâtonnements et d'adopter les méthodes les plus expéditives et les plus sûres.

Ces prémisses posées, voyons ce que le reste du musée peut offrir à l'instruction de ceux qui se destinent à fournir des modèles à l'industrie, ou qui, exécutant eux-mêmes, désirent donner des formes mieux appropriées et plus élégantes, une décoration de meilleur goût, des couleurs mieux

assorties aux meubles, aux vases, aux étoffes qu'ils fabriquent, aux mille choses auxquelles l'industrie s'applique en côtoyant l'art.

La troisième salle renferme tout ce que le gouvernement anglais a pu acquérir, pour cette institution, d'objets originaux de l'antiquité, du moyen-âge et de la Renaissance. Cette collection peu nombreuse, mais qui va s'augmenter des nombreuses acquisitions faites à la vente Bernal et exposées dernièrement à Manchester, renferme des bronzes, des émaux, des ivoires, des meubles, des ferrures, des lampes, des majoliques, des verreries, tout ce qu'enfin le bric-à-brac offre de plus précieux et de plus choisi. De plus, lors de l'exposition universelle de Paris, la commission anglaise a acquis des meubles de Fourdinois, des panneaux sculptés de Gruchet et d'autres produits de l'art moderne, qui lui ont semblé supérieurs à ce que l'on fabrique en Angleterre.

Des galeries éclairées latéralement et divisées en un certain nombre de travées, de façon à augmenter la surface des murs, contournent les trois salles que je viens d'examiner, lesquelles sont éclairées par un vitrage percé dans le toit. Dans la galerie du fond sont exposés les vitraux, quelques meubles encombrants du moyen-âge, voire même des cheminées. La galerie de gauche est réservée aux moulages d'ornement, depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance, séparés par époques et par pays; aux photographies et aux moulages des vases, des bijoux et des ivoires, que le gouvernement anglais a reçu la permission de reproduire dans les musées du continent; de sorte que j'ai retrouvé là tout ce que le musée du Louvre renferme de plus précieux en ce genre. Des majolicas (faïences italiennes), des porcelaines de Chine et de Sèvres, des grès-cérames de Wedgwood, des cailloutages et des faïences de Minton, complètent la série des objets exposés dans cette galerie. Celle de droite montre ce qui est relatif à la construction : les briques, pleines ou creuses; les pavés en terre cuite, revêtus ou non de vernis ou d'émail; les tuyaux de cheminée, les planchers en fer et poteries,

les revêtements en carreaux émaillés, les terres cuites artistiques de Toulouse, moulages pour la plupart des admirables sculptures faites par Bachelier dans les hôtels de cette cité. Une collection de vases, de bijoux et surtout d'étoffes des Indes, admirables modèles de bon goût et de richesse dans l'ornement, occupe la dernière travée.

Il règne, au premier étage, des galeries au-dessus de celles du rez-de-chaussée, qui sont consacrées partie aux moulages, partie aux collections industrielles. Tous les moulages, à l'exception des portes du baptistère de Florence et de quelques statues d'artistes anglais modernes, appartiennent au moyen-âge, et j'y ai examiné la plupart de ceux que j'avais déjà vus à Sydenham, mais moins nettoyés et se rapprochant davantage des originaux. Lincoln, Salisbury, Westminster, Beverleyminster, ont fourni leur contingent d'ornements et de statues, qui ne diffèrent de la sculpture contemporaine française que par les airs de tête plus maniérés et un faire plus précieux, comme on peut s'en convaincre, les pièces sous les yeux, en les comparant aux moulages de Notre-Dame de Paris ou de Rouen, exposés à côté.

Tout un mur est couvert des moulages rapportés du palais ducal de Venise et de la façade de Saint-Marc : les premiers appartenant à l'art gothique, les seconds à l'art byzantin. La sculpture d'ornement au treizième siècle, à Venise, n'a point ces feuillages grassement modelés et vigoureusement épanouis qu'elle offre en Occident, les formes plus maigres se rapprochant davantage de la feuille découpée de l'acanthe. Les figures sont courtes, et, pour résumer mon impression, le gothique à Venise me semble une décadence, en Occident une rénovation.

Enfin, parmi une collection de sceaux des souverains d'Angleterre, j'ai reconnu ceux de Guillaume-le-Conquérant. Sur l'un, il est à cheval dans le costume militaire indiqué par la tapisserie de Bayeux, casque conique à nazal, cotte et jambières de mailles, bouclier ovoïde, lance à pennon. Sur l'autre, il est assis sur son trône, le globe d'une main, l'épée nue et levée de l'autre. L'exergue est la même autour

des deux images : WILLELMUS DEI GRA. REX ANGLORUM : Guillaume, par la grâce de Dieu, roi des Anglais.

Avant d'aborder l'industrie, finissons-en avec les beaux-arts.

Dans la galerie qui joint le bâtiment de l'administration et des amphithéâtres avec le musée, on a exposé l'histoire de la gravure sur bois à partir de l'épreuve unique de la Vierge de Bruxelles, datée de 1418, reproduite en *fac-simile ;* des cuirs gauffrés et dorés ; des panneaux de menuiseries anciennes, des gravures d'Israël Van Meckel, d'autres d'après Androuet Ducerceau, d'après Lepautre, etc., reproduisant des vases, des aiguières et des ornements.

Une salle du premier étage renferme une excellente collection de tableaux et de dessins des maîtres de l'école moderne anglaise, où j'ai remarqué plusieurs paysages de Constable, le chef de l'école des paysagistes modernes, de Mulready, de Wilkie, de Calcoot, de Leslie, de Dyce, de Stanfield, de Landseer, artistes que nous avons appris à connaître pour la plupart à l'exposition universelle des beaux-arts. Cette collection est un legs fait à l'institution, qui me semble ne pas assez se circonscrire dans la spécialité pour laquelle elle est fondée. Ainsi, cette galerie de tableaux, qu'il était impossible de refuser, fait double emploi avec le musée de Marlborough-house, et les collections du moyen-âge ont leurs similaires au Musée Britannique.

J'ai déjà parlé de la partie scientifique et industrielle du palais de Sydenham, et de l'ordre logique dans lequel les produits naturels et leurs dérivés sont classés. La même logique se retrouve dans le classement des mêmes produits au musée de South-Kensington. Cependant la série des matières premières y est moins complète, et toutes les branches de l'industrie humaine ne sont point également représentées. Peut-être aussi n'a-t-on voulu que montrer les industries dans lesquelles le goût pouvait intervenir, en reléguant dans l'ombre toutes celles qui ne produisent elles-mêmes que des matières brutes pour ainsi dire.

Cependant, des six salles consacrées à la technologie, la pre-

mière comprend les minéraux et les produits utiles que l'on peut en extraire, tels que les métaux, les outils et les produits chimiques.

La deuxième salle contient les végétaux et leurs derivés immédiats : les herbes, les graines, les fruits, les écorces, l'amidon, les cordes, les huiles et les résines.....

La troisième salle renferme le règne animal, qui offre le cuir, la corne, les dents, les os, la graisse, la cire, la nacre, les fanons, l'écaille, les plumes, les poils, la laine et la soie. A la suite de chacune des substances que je viens d'énumérer et qui est considérée comme matière première, sont rangés tous les produits que le travail humain peut en obtenir. Ainsi, le cuir est là tanné, hongroyé, maroquiné, parcheminé, verni, dans tous ses états et dans toutes ses applications : harnais, chaussure, reliure, gaînerie, tenture, avec les outils qui servent à le travailler et à le mettre en œuvre. La corne donne les bonbonnières, les poires à poudre, les peignes, les garnitures de lanternes, les cercles diviseurs, les manches. Les dents d'éléphant, d'hippopotame, de morse, etc., servent à en faire aux humains qui en manquent, et sont employées pour tous les menus objets domestiques où l'on veut laisser se glisser un peu d'art : boîtes, étuis, manches de couteaux, boutons. Les os sont un auxiliaire et un suppléant de l'ivoire, et servent de plus, étant transformés en noir animal, dans la fabrication du sucre, à en clarifier les sirops. La graisse donne les pommades, les savons, la bougie stéarique. La cire, bien déchue de sa splendeur, ne sert guère qu'à l'éclairage. La nacre, les fanons de baleine, l'écaille de tortue, ont leurs applications bien connues. Quant aux plumes, elles servent à faire des fleurs dans l'Amérique du Sud, et de parure chez les sauvages et chez les peuples civilisés. Les poils s'emploient, tels qu'ils sont portés par l'animal, pour servir de fourrure ; ceux du castor, étant feutrés, formaient pour la chapellerie une matière première que le poil de lapin et la soie viennent remplacer. Les crins longs donnent des tissus solides et fermes pour recouvrir les siéges ; ceux plus ou

moins résistants servent à faire les brosses, les pinceaux; ceux de qualité inférieure sont employés pour garnir les siéges rembourrés; enfin, ceux d'une nature particulière sont tissés.

A ceux-là, la quatrième salle est réservée. On y a exposé les tissus que donnent les poils de l'alpaga et les différentes sortes de laine, laines longues et laines courtes. Ici, la série est complète et magnifique, depuis les draps les plus épais ou les plus grossiers jusqu'aux cachemires les plus minces et les plus souples, en y comprenant les étamines et les velours. La soie remplit la cinquième salle de ses produits bruts et de ses produits manufacturés, dans tous les genres et dans tous les pays : blondes, gazes, foulards, satins, velours, peluches, gros de Naples, étoffes brochées, lampassées, roides et mélangées d'or.

Ici, l'ordre logique est interverti, et j'ai vainement cherché la salle du coton et celle du lin, qui sont projetées, m'a-t-on dit; et je crois sans peine que l'Angleterre, qui a poussé à un tel degré de perfection et de grandeur le travail de ces deux produits végétaux, tiendra à honneur d'en montrer les transformations diverses.

La sixième salle est consacrée aux matières comestibles de tous les règnes de la nature: aux fruits, aux légumes, aux céréales, aux conserves alimentaires, au miel, aux œufs, aux poissons et à la viande; le tout mélangé de quelques appareils domestiques.

Tel est à peu près ce musée, qui renferme trois catégories bien distinctes : l'instruction élémentaire, l'art ornemental, la technologie. Certes, notre Conservatoire des Arts-et-Métiers, notre Ecole des Beaux-Arts et le musée de Cluny sont plus riches que l'établissement anglais; mais l'Ecole des Beaux-Arts, malgré l'immense quantité de moulages qu'elle possède, est à peu près perdue pour le public, et ses collections sont conçues dans un autre esprit; mais le Conservatoire des Arts-et-Métiers n'a point ses collections industrielles rangées dans l'ordre naturel suivi à South-Kensington. Fondé à notre première révolution, le Conservatoire des Arts-et-

Métiers possède une très grande quantité de modèles de toutes les époques, des machines en mouvement, un matériel agricole très considérable, une bibliothèque spéciale, des cours faits par des savants distingués et suivis par un public nombreux ; il est, par tous ces côtés, supérieur à l'établissement naissant de Londres. Je crois cependant que la méthode anglaise est préférable, et qu'il y aurait, en suivant rigoureusement l'ordre naturel indiqué à Sydenham et à South-Kensington, un musée magnifique à créer, pour lequel il faudrait abandonner peut-être la forme consacrée des galeries parallèles pour adopter la forme rayonnante. Au centre serait la terre représentée par ses roches et ses terrains divers, superposés dans leur ordre géologique. Tout autour on classerait les produits naturels, minéraux, végétaux, animaux, puis la série des dérivés industriels de chacun d'eux. Avec les indications écrites du nom, de la provenance, de l'emploi de chacun d'eux, on aurait un musée d'un intérêt immense, et qui s'adresserait plus haut qu'au simple oisif, car l'industriel et le commerçant comprendraient la raison de la supériorité de certains peuples, verraient d'où ils peuvent tirer certains produits et les échanger contre d'autres. Un tel musée ferait plus pour la liberté des transactions que bien des volumes de théories.

Avec le terrain dont elle dispose, avec le système de constructions économiques qu'elle a adopté, je ne doute pas que le comité de l'école d'arts et sciences si bien dirigée par M. Cole, le chef de la commission anglaise à l'exposition universelle, ne bouleverse un jour ses collections industrielles encore à l'état rudimentaire, et ne les dispose suivant l'ordre que je me permets de souhaiter.

Ce comité, pour répondre au but de l'institution, qui est la diffusion des modèles « d'art ornemental » possédés par elle, distribue des annonces, affiche des placards, appelle enfin le public, auquel elle ouvre *gratis* ses galeries trois jours par semaine (pendant les trois autres jours réservés à l'étude, le prix d'entrée est de six pences), auquel elle garde *gratis* ses cannes et parapluies, pour lequel des

buffets à bas prix sont dressés. Dans le mois d'août de l'année 1857, il y était venu quarante-cinq mille neuf cent quatre-vingt-douze visiteurs, ainsi que je l'ai pu voir sur un tableau affiché à la porte. Ce tableau renferme en outre le relevé de la semaine précédente, jour par jour, avec l'état de l'atmosphère, de sorte que l'on peut étudier l'influence de la pluie et du beau temps sur l'empressement du public. Le beau temps m'a semblé plus favorable que le mauvais.

Ce nombre de quarante-six mille visiteurs environ, pour un musée permanent et un peu aride en somme, ne doit pas étonner en Angleterre, où la connaissance élémentaire des sciences naturelles est beaucoup plus répandue qu'en France, où certains livres sérieux ont un succès prodigieux, tandis que les livres correspondants n'en ont point en France (1), où des exhibitions industrielles et mécaniques établies depuis longtemps prospèrent et se multiplient.

Un musée industriel disposé suivant le plan indiqué par Sydenham et South-Kensington serait, ce me semble, facile à réaliser sur une échelle restreinte dans les grands centres manufacturiers. Lille a commencé quelque chose de ce genre en conservant dans une des salles de la mairie les modèles et les échantillons exposés par ses industriels en 1855, et j'y ai suivi avec un grand intérêt quelques fabrications très bien expliquées par une série de modèles en relief. Qui empêcherait Rouen d'en faire autant aujourd'hui que la Société d'Emulation, renonçant avec raison à toute prétention littéraire, se porte tout entière vers l'industrie et réussit à composer des expositions industrielles et départementales très intéressantes ? Cette société aurait une noble initiative à prendre, un but louable à atteindre : ce serait de créer et de développer ce musée ; elle compléterait ainsi l'éducation populaire qu'elle cherche à répandre.

Il faudrait, ce me semble, commencer par la géologie du

---

(1) Le *Chamber's informations* a été, en Angleterre, une excellente affaire. En France, *Un Million de faits* et *Patria*, deux livres excellents, en ont été une mauvaise.

département, représentée par des plans en relief, des sections transversales et des roches en nature ; puis, la botanique lui succèderait, classée par terrains et par régions, représentée en nature, pour les bois et les graines; dans des herbiers, pour les plantes, les feuilles; en dessins, pour ce que l'herbier conserverait mal. La faune viendrait ensuite, depuis les fossiles jusqu'aux animaux domestiques, représentés, comme l'auraient été les plantes, par les moyens jugés les meilleurs pour chacun d'eux.

La terre étant couverte de ses plantes, étant peuplée des animaux qui l'habitent, il faudrait montrer ce que l'homme, cet égoïste par excellence, sait faire pour son usage personnel de tous ces produits minéraux, végétaux et animaux.

Vient alors la représentation de l'industrie que j'appellerai autochtone, de celle née du sol et de ses produits, montrée par ses matières premières, les transformations que subissent celles-ci, par les résultats définitifs, produits fabriqués et résidus, et enfin par le modèle des appareils et des ateliers nécessaires.

La série des fabrications naturelles étant épuisée, il faudrait donner place à celle des industries exotiques, pour ainsi dire, si importantes pour le département. Ici, même système et mêmes modèles; puis, des cartes indiquant la distribution de ces différentes fabrications sur le territoire du département.

Puisse cette idée, que je sème ici, tomber sur un sol généreux, le pénétrer, et y ayant séjourné utilement, germer un jour et se développer, pour l'honneur de ceux qui l'auront cultivée et pour l'instruction pratique de ceux à qui il sera donné d'en recueillir les fruits!

LE MUSÉE BRITANNIQUE.

Ce serait une rude tâche que d'énumérer et de décrire toutes les richesses que renferment les différentes collections du Musée Britannique ; aussi n'ai-je point des visées si hautes. Il me suffit d'en donner une simple idée, qui peut-être encore m'entraînera plus loin que je ne voudrais aller.

Le Musée Britannique montre une façade antique, comme tous les monuments de Londres, avec des portiques distribués plus pour l'ornement et la symétrie que pour l'utilité ; mais cette façade, monumentale après tout, et qui présente des lignes assez vigoureuses, ne règne que d'un côté, et sert d'écran aux constructions accessoires que réclament les collections du musée. Celles-ci, qui se développent sur un vaste quadrilatère, sont en simples briques et forment des cours intérieures que des galeries accessoires coupent au besoin, quand il est nécessaire de créer de nouvelles salles, de nouvelles galeries, comme la salle de lecture et la galerie assyrienne. Ce musée contient les collections minéralogiques, d'histoire naturelle, un musée ethnographique, une bibliothèque, des manuscrits, des dessins, des antiquités égyptiennes, assyriennes, grecques, romaines et du moyen-âge.

Les collections minéralogiques sont d'une richesse telle qu'on doit les attendre d'un peuple qui possède des relations aussi étendues. La multiplicité des échantillons, leur beau choix, la richesse des couleurs et de la matière de quelques-uns, rendent leur vue attrayante même pour les profanes. Les fossiles sont également en nombre considérable et forment une des suites les plus complètes que l'on puisse étudier, depuis les fougères géantes des époques les plus primitives jusqu'aux conifères ensevelis tout entiers aux époques relativement récentes ; depuis les infusoires, depuis

les poissons, ces premiers nés parmi les êtres articulés, jusqu'aux monstres de toutes les formations dont nous avons vu les essais de reconstruction dans les étangs de Sydenham.

L'histoire naturelle des mammifères, des oiseaux, des poissons, des reptiles, des insectes, des zoophytes, des mollusques, des madrépores, est représentée par une suite innombrable d'animaux empaillés, desséchés, conservés dans l'alcool, à lasser la curiosité la plus robuste.

Ces salles, dont je ne fais qu'indiquer l'importance, n'étaient point précisément ce qui m'avait amené au Musée Britannique, mais bien les débris du Parthénon. Presque tous ont été apportés en Angleterre, en 1814, par lord Elgin, cet illustre spoliateur, comme on l'appelle encore, et achetés 875,000 fr. par le Parlement, en 1816. Longtemps ces magnifiques fragments furent gisants dans une cour humide, sans que personne s'en inquiétât, lorsqu'enfin on leur donna un asile digne d'eux dans le Musée Britannique. Ils se composent de quelques figures des deux frontons du Parthénon, des métopes et de la frise du périptère du même temple.

Les frontons représentaient : celui de l'est, la naissance de Minerve ; celui de l'ouest, la dispute de Minerve et de Neptune pour la possession de l'Attique. Dans les métopes étaient sculptés divers groupes du combat des Lapithes et des Centaures, des Athéniens et des Amazones. Enfin, sur la frise qui entourait le mur de la cella, en arrière des colonnes qui enveloppent le temple, se déroulait la procession des Panathénées.

Lors du bombardement d'Athènes par les Vénitiens, en 1687, une poudrière turque renfermée dans le temple fit explosion et détruisit une partie des figures, qui sont arrivées jusqu'à nous dans un état d'effrayante mutilation. Mais dans ces marbres tout écaillés la vie apparaît aussitôt qu'une forme se laisse deviner sous les injures du temps. Les figures nues qu'on appelle le Thésée et l'Ilissus, les figures drapées que l'on désigne sous les noms de Cérès et Proserpine,

et sous celui des Parques, que l'œil peut saisir dans presque tout leur ensemble, égalent les plus beaux chefs-d'œuvre de la statuaire, et justifient la renommée qui accompagne le nom de Phidias. La nature et l'art, la première servant de guide, le second revêtant la première de tout l'éclat de l'idéal, y sont alliés dans une juste mesure qui n'a jamais été approchée depuis, et qui fait le désespoir des artistes chez qui l'amour de l'art l'emporte sur le désir des succès faciles. Aussi les artistes anglais, peintres et sculpteurs, s'occupent peu des marbres du Parthénon, et l'on ne dirait guère, en voyant leurs tendances, que leur pays renferme un des chefs-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre de la Grèce.

Les métopes me semblent inférieures aux frontons. J'y crois découvrir plus de dureté dans les formes. Les muscles n'ont pas la souplesse que j'admire dans le Thésée, et si l'on m'objecte que toutes ces figures d'hommes, de centaures et de femmes sont en mouvement, tandis que le Thésée est au repos, alors je les compare au *gladiateur*, et je ne retrouve plus cette peau fine et transparente, pour ainsi dire, qui recouvre les muscles solides et souples de cette figure célèbre. Non pas que ces groupes ne soient dignes d'admiration, mais, auprès des figures des frontons et de la frise, je trouve qu'elles appartiennent à un art moins supérieur.

La frise se développe sur une longueur de 524 pieds anglais; près de 180 mètres de bas-reliefs exécutés par Phidias ou sous ses yeux, à l'exception de quelques vides remplis par des moulages de ce que nous avons au Louvre ou de ce qui est resté à Athènes! Ils montrent la procession de toute l'Attique apportant des offrandes au temple de Minerve: hommes nus ou drapés, à pied ou galopant sur ces chevaux d'un si grand style qu'ils sont restés des types de beauté, ou traînés dans des chars que précèdent des coureurs; femmes s'avançant gravement dans leurs robes à plis serrés, des corbeilles sur la tête ou des présents dans les mains. Ces figures, placées dans l'ombre et destinées à être vues de près, sont d'un très faible relief, mais d'un contour très accentué, tandis que les groupes des métopes

et ceux des frontons, placés en pleine lumière et pouvant être vus à une grande distance, sont en haut relief; preuve, entre autres, de la liberté que pouvaient se donner les artistes de l'antiquité, et de l'intelligence avec laquelle ils savaient approprier leurs œuvres à la place qu'elles devaient occuper. L'art était souple et multiple, tandis que les académies modernes le professent rigide et immuable. Plus on étudie ces marbres célèbres, plus on se convainc que la nature fut le guide de ces artistes, doués d'un si délicat instinct du beau. C'est donc à la nature qu'il faut retourner, mais en sachant l'idéaliser comme surent le faire Phidias et plus tard Raphaël.

Une des quatre cariatides célèbres qui supportent l'entablement du Pandrosion fut arrachée de sa place et apportée à Londres par lord Elgin, qui y substitua un massif en pierre sur lequel Byron traça cette sarcastique inscription: *Elgin epoiei* (Elgin l'a fait). Mais ce rapt, que rien ne justifiait, ne m'a pas semblé heureux. Cette statue, un peu courte, fort mutilée, est d'un triste effet dans les salles du Musée Britannique, tandis que ses sœurs, se profilant sur le ciel de l'Attique, y sont, de l'accord de tous les voyageurs, d'un effet grandiose.

En outre de ces monuments originaux et de plusieurs autres fragments de l'art grec parvenu à sa perfection, ces salles renferment des moulages du temple de Thésée, du monument choragique de Lysicratès. Les Anglais cherchent, on le voit, à être complets et à donner surtout un enseignement. Pour y arriver, ils ne craignent pas d'avoir recours aux moulages et de les associer aux originaux, et je ne saurais les désapprouver. Le « je ne sais quoi » qui donne la vie à un original anime le moulage placé à côté, et lui prête un accent tout autre que celui qu'il aurait étant isolé.

Les amères critiques et les invectives même ne furent point épargnées à lord Elgin. Byron le flagella de douze vers de *Child-Harold* comme avec les douze lanières d'un fouet, et je suppose que lord Elgin devait être possédé à un haut

degré de l'âpreté anglaise, puisqu'il mena seul et à ses risques et périls cette gigantesque entreprise de dépouiller Athènes de ses chefs-d'œuvre. Mais à cette époque c'étaient les Turcs qui les possédaient, et si le noble et énergique descendant de Robert Bruce n'eût, devançant son siècle dans l'admiration de l'art grec, transporté en Europe ces fragments méprisés par leurs possesseurs, qui sait s'ils existeteraient aujourd'hui ? Je sais encore que cela fait bien dans une tirade française de dire que « ces marbres, nés sous le soleil de la Grèce, frissonnent et s'exfolient sous le climat brumeux et humide de Londres. » Mais je suppose que si les *Elgin's marbles* occupaient une des salles basses du musée du Louvre à côté de la Vénus de Milo, la thèse changerait bientôt. Certes, le climat de Londres ne vaut pas celui de Paris ; mais il y brille encore d'éclatants soleils que j'ai vus dorer le torse de l'Ilissus. La lumière y donne avec une telle abondance, que, même par un jour de pluie torrentielle, il était possible de visiter sans regret ces salles si conspuées.

Je me suis occupé tout d'abord de ce que le British-Museum possède de plus justement célèbre ; mais il faut tenir aussi en très grande estime les marbres que renferment la salle de Lycie (Lycian room) et celle de Phigalie (Phigaleian saloon). Ici nous sommes encore un peu dans l'art éginétique, et les bas-reliefs qui couvrent tout le soubassement du mausolée trouvé à Xantus rappellent les figures des vases grecs de la troisième période. Les draperies sont roides, les corps grêles, les attaches fines, les extrémités maigres et allongées. C'est l'art du siècle de Périclès encore enfermé dans la chrysalide. Mais que le vent de la liberté religieuse vienne à souffler, qu'il soit permis à l'artiste de contempler de près la nature qui se cache sous les ingénieux symboles de la théogonie, et la Minerve de Phidias brisera l'enveloppe hiératique qui la tenait emprisonnée.

Avec le mausolée de Xantus, que les Anglais auraient rapporté tout entier s'ils avaient pu en réunir tous les fragments épars sur le sol, la salle de Lycie renferme des monuments uniques. Ce sont des tombeaux en marbre, imita-

tions évidentes de constructions en charpente, dans lesquelles les assemblages des bois, les tenons, les cléfs pour serrage, ont été imités avec un soin scrupuleux. Leur toit se courbe comme une arcade ogivale et indique l'emploi de bois cintrés. Les sculptures qui les décorent nous plongent dans les mythes inconnus, et personne jusqu'ici n'a su expliquer la signification des Harpies emportant des femmes que l'on remarque sur l'un de ces tombeaux.

La salle de Phigalie renferme des frises du temple d'Apollon d'Epidaure, qui représentent le combat, toujours le même, mais sans cesse nouveau, des Lapithes et des Centaures, des Athéniens et des Amazones; un mausolée d'Halicarnasse, et des moulages des marbres d'Egine conservés a Munich.

Si le Musée britannique est plus riche qu'aucun autre en bas-reliefs grecs, que l'on a pu enlever des monuments eux-mêmes ou de leurs ruines, il est assez pauvre en statues de ronde-bosse. Bien avant sa fondation, toutes les statues célèbres étaient classées dans les musées, et, à moins de découvertes imprévues, les acquisitions qu'il pourra faire seront de peu d'importance. Les plus remarquables de ces statues sont: une Vénus nue jusqu'à la ceinture, ayant les jambes enveloppées d'une draperie; un Discobole et la Joueuse d'osselets; un charmant torse de Vénus rempli de grâce et de délicatesse, placé dans une vasque de bois noir pour motiver l'absence des jambes. Parmi les termes assez nombreux, il faut citer un Joueur de flûte, aux longs cheveux nattés, à la barbe symétriquement frisée, de travail probablement étrusque, d'un caractère de physionomie très rare dans l'antiquité, mais très fréquent dans la statuaire du treizième siècle, surtout quand elle représente Jésus-Christ. Les bas-reliefs dionysiaques sont nombreux, fort beaux, et de toutes les époques de l'art grec, dont une des œuvres les plus curieuses est un autre bas-relief représentant l'Homère déifié.

En admettant que les œuvres que je viens de citer ne soient point gréco-romaines, la statuaire, exclusivement

romaine, nous montre une série de bustes d'empereurs à partir de Jules César, leur précurseur, et une statue d'Adrien en costume militaire.

La collection égyptienne du British-Museum est-elle plus riche que celle du Louvre? celle du Louvre est-elle plus riche que celle du British-Museum? Question grave, qu'on ne peut résoudre qu'en renvoyant la contestation devant les conservateurs du musée de Turin, bien plus riche que les deux autres. Mais, chose triste pour nous, ce sont les trophées de la guerre d'Egypte qui ont commencé la collection anglaise, et la partie la plus riche de ce qui est conservé sur les bords de la Tamise fut d'abord recueillie par les savants français sur les bord du Nil. Mais si les Anglais possèdent la pierre de Rosette, qui, présentant la même inscription tracée en caractères hiéroglyphiques, démotiques et grecs, servit de point de départ pour l'interprétation des hiéroglyphes, c'est à notre Champollion que revient l'honneur d'en avoir pénétré le premier le mystère. Comme partout, il y a en foule des déesses Pasht au muffle de lionne, des Sphynx, et des fragments de statues colossales de rois emprisonnés dans leur enveloppe de granit ou de porphyre. Un scarabée gigantesque, un sarcophage en porphyre noir, un bas-relief peint, représentant une femme vêtue d'une ceinture offrant une coupe à un roi, sont des objets plus rares.

Si des salles du rez-de-chaussée, où est conservée toute la sculpture, on monte au premier étage, on retrouve alors les momies avec leur enveloppe de bois peint à l'intérieur et à l'extérieur, les papyrus, la foule immense des divinités bizarres, en bronze ou en terre émaillée de bleu; des myriades de scarabées; des meubles en bois qui datent de plus de vingt siècles, et aussi intacts que le jour où ils ont été enfermés dans le tombeau qui les a conservés jusqu'à nous; des canopes en albâtre avec leur couvercle, montrant la forme d'une tête de chien; des bijoux, des colliers, toutes ces traces, enfin, d'une civilisation immuable et mystérieuse, qui, toujours les mêmes, étonnent sans cesse.

Avec les antiquités grecques, les antiquités assyriennes

forment une des richesses du Musée britannique, que les découvertes de M. Layard ont rendu sans rival.

Peut-être n'est-on pas plus riche à Londres qu'à Paris en ces bas-reliefs colossaux, formés d'un taureau ailé à tête humaine, qui se dressaient de chaque côté de l'entrée des palais, et en figures isolées de rois coiffés de la tiare auxquels des dieux ailés à tête d'aigle présentent une pomme de pin, fruit du hôma, dont le suc était lui-même un dieu. « Je suis, ô Zoroastre! Hôma, le saint qui éloigne la mort. » Sacrifie-moi, ô Guitama! prépare-moi pour me manger, » et chante-moi des hymnes. Alors Zoroastre lui dit : Lors- » que les âmes te mangent avec pureté, tu les protèges, » elles sont dignes du paradis... ». C'est ainsi que parlent les Nackas, et que Zoroastre, le législateur masdéen, sanctifiait le repas plusieurs siècles avant l'institution eucharistique.

Les bas-reliefs surtout font l'intérêt des galeries de Kouyunjik et de Nimroud. Mais au lieu d'y chercher la beauté plastique comme dans ceux de la Grèce, c'est la révélation de la civilisation assyrienne qu'il faut leur demander. Attaques et défenses des villes, batailles, armées en marche et traversant des fleuves sur des outres remplies d'air, soumission des vaincus, triomphe des vainqueurs suivis de dépouilles, chasses, transport de colosses auxquels sont attelées les nations vaincues, harnachement des chevaux, armes, instruments de musique, costumes, religion, histoire écrite en caractères cunéiformes, tout est là. Outre ces représentations, dont quelques-unes sont sculptées avec une grande finesse et beaucoup de talent, la galerie de Nimroud renferme une foule de bronzes, d'ivoires et de terres émaillées, qui nous font entrer plus intimement encore dans la vie de ces peuples. C'est une série de lions accroupis en bronze de toutes les grandeurs, portant un anneau sur leur dos, comme le musée du Louvre en montre un si magnifique exemple. Ce sont des canards qui dorment la tête sous l'aile, des coupes gravées, puis des ivoires incrustés de pâtes bleues, formant des bas-reliefs et des coffrets.

Dans les salles du premier étage, nous retrouvons les antiquités grecques et romaines dans les terres cuites et les bronzes. Les terres cuites sont de deux espèces, les reliefs et les vases. Les reliefs consistent en une suite très nombreuse de têtes, parmi lesquelles il y en a de fort belles, qui montrent encore des traces de coloration; de frises destinées à orner l'intérieur des édifices, et d'antefixes qui ont servi à cacher la partie convexe des tuiles courbes employées dans l'antiquité. Les vases, également nombreux et généralement fort beaux, appartiennent à tous les pays et à toutes les fabrications : à la Phénicie, à l'Attique, à la Sicile, à la Campanie et à l'Etrurie. Parmi les scènes ordinairement peintes sur ces vases, et qui ont trait à la théogonie grecque, j'en ai remarqué plusieurs représentant des femmes à la fontaine, portant et emplissant des vases de même forme que ceux sur lesquels ces sujets sont peints. Dans ce fait nous verrions la preuve que ces vases, d'une forme si parfaite et d'une décoration si savante, servaient aux usages journaliers.

M. Temple, ancien consul d'Angleterre à Naples, qui a légué au Musée britannique une magnifique collection réunie pendant son long séjour en Italie, a rangé ses vases en suivant une classification indiquée par des inscriptions. Peut-être cette classification, appuyée par de nombreux exemples, n'est-elle ni complète ni exacte, car les spécimens sont classés d'après leur date et non d'après leur provenance, tandis qu'ils me sembleraient devoir être distribués suivant le pays et l'époque où on les a fabriqués.

Mais, quel que soit le mérite des divisions adoptées dans la collection Temple, je ne saurais trop approuver ces indications destinées à donner au public des connaissances qui augmentent pour lui l'intérêt des objets exposés. Il passe indifférent devant une vitrine qui renferme des vases tout noirs; mais si une inscription placée sur cette armoire lui enseignait que ces vases noirs sont ceux que fabriquaient les anciens peuples de l'Etrurie; si l'on séparait ceux qui précédèrent la fondation de Rome de ceux qui la suivirent,

alors peut-être le public prendrait goût à ces collections où il promène une banale curiosité. Toutes les indications ne seraient peut-être pas irréprochables; mais, s'il était induit en erreur, il aurait la consolation d'avoir été trompé par les savants, ce qui souvent n'est pas peu dire.

Cette collection Temple, qui renferme, en outre, des rhytons, des casques en bronze à triple crête, des jambières ornées de la tête de Méduse, des glaives, des muselières de cheval, des mosaïques, des peintures antiques, a dû à sa richesse même de former une division à part dans le musée. Jadis la collection antique n'était presque composée que d'armoires de toutes grandeurs et de toutes formes, renfermant les petites collections données ou léguées à l'établissement. Mais on conçoit ce qu'un tel mode d'exposition avait de défectueux, par rapport à l'arrangement des salles et à l'étude, puisque toute classification était impossible. Aussi a-t-on allumé les calorifères avec le bois des armoires, et a-t-on réparti et classé tout ce qu'elles contenaient dans des vitrines qui sont disposées contre les murs, ou des montres qui occupent le milieu des salles.

Peut-être on a été ingrat envers la mémoire des donateurs, peut-être on a violé certaines clauses des contrats de donation; mais, depuis longtemps, les donateurs doivent être habitués à ces façons d'agir des établissements publics, auxquels des nécessités diverses en font pour ainsi dire une loi.

La collection des bronzes est excessivement riche, et parmi les pièces les plus remarquables, il faut citer une statue de moyenne proportion, représentant un guerrier romain, trouvée en Angleterre. La cuirasse est tout ornée de nielles et d'incrustations d'argent. Un siége sans dossier, d'une exquise pureté de formes; des candélabres étrusques et des boîtes à volumina, surmontés d'un groupe érotique d'un homme emmenant une femme, sortent des monuments ordinaires que renferment les musées.

Parmi les verreries, le vase célèbre de Portland occupe la première place. Un fou le brisa, il y a quelques années, en

une soixantaine de morceaux, qui ont été réunis avec un soin et un talent extrêmes, et l'on a même profité de l'accident pour détacher le fond du vase, qui est orné d'un bas-relief comme ses flancs. Ce vase est bleu lapis, et les reliefs en verre opaque blanc. Ces reliefs n'ont point été obtenus par le moulage, mais par l'intaille. Il est probable qu'une couche de verre blanc recouvrait le verre bleu sur toute sa surface, et que c'est en taillant le verre blanc, comme on fait d'une pierre dure à couches diversement colorées ou d'une coquille, que l'on est parvenu à obtenir les reliefs blancs qui se détachent sur le fond bleu.

Au milieu des verres antiques, qui indiquent également une excessive perfection dans le travail de cette matière, j'ai retouvé une fibule formée d'une feuille de vigne verte se détachant sur un fond bleu, absolument semblable à celle que M. l'abbé Cochet a trouvée dans les sépultures mérovingiennes de Douvrend. L'or dont est cloisonnée la feuille de vigne dans la pièce du musée de Rouen a disparu dans celle du British-Museum, mais on reconnaît qu'il a dû exister au sillon creusé pour le recevoir. Malheureusement la provenance de cet objet n'est point indiquée.

Une des divisions les plus intéressantes, sinon des plus belles, du Musée britannique est celle qui est consacrée aux objets trouvés sur le sol de l'Angleterre. L'âge de Pierre, l'âge de Bronze, l'âge de Fer s'y succèdent et s'y dévoilent par une suite nombreuse de monuments.

L'âge de Pierre correspond aux anciens habitants des îles Britanniques, peuplades barbares dont la civilisation n'était guère plus avancée que celle des sauvages de la Polynésie. Il est représenté par des haches en silex et en porphyre noir, par des couteaux et des houes en silex emmanchés de bois de cerf, et des flèches également en silex, quelquefois d'une forme très élégante.

L'âge de Bronze est celui des Celtes, qui sont frères et contemporains de nos Gaulois. Des haches avec leur moule de même matière qu'elles, des fers de lance avec leur moule

en pierre, des haches garnies de l'anneau qui servait à les suspendre à la ceinture, des clochettes piriformes, des boucliers ronds, des torques, un bouclier carré, trouvé dans la Tamise, orné de bossages et décoré d'émaux rouges, sont accompagnés de poteries d'une grossièreté qui étonne auprès de ces objets d'une fabrication relativement parfaite. Mais ce qui étonne davantage, c'est que, dans ces urnes à peine pétries et façonnées, incomplétement cuites, l'on a trouvé des boules de terre diversement colorées, d'une pâte très serrée et très fine et d'une excellente fabrication. Ce devait être des produits romains que les Celtes s'appropriaient, comme plus tard les Francs portaient des monnaies antiques ou du Bas-Empire.

Avec les Saxons arrive l'âge de Fer. Les armes, les boucles, les fibules, les vases qui appartiennent à cette civilisation, sont tellement semblables aux armes, aux boucles, aux fibules, à tous les menus objets que l'on rencontre dans les tombes des Francs mérovingiens, qu'il est bien difficile de distinguer ce qui provient d'un côté ou de l'autre de la Manche.

Enfin, une collection d'objets du moyen-âge, surtout nombreuse en ivoires, va s'enrichir d'une foule d'objets achetés dernièrement à la vente Bernal, et que j'ai vus exposés à Manchester. Malheureusement, l'école d'arts et sciences de South-Kensington commence aussi une collection de la même nature, et quoique les deux établissements ne se contrarient point dans leurs achats, il est regrettable de voir disperser en deux musées des monuments qui auraient acquis un nouveau prix de leur réunion même.

Suivant la tendance que j'ai déjà indiquée pour d'autres établissements publics de l'Angleterre, le British-Museum est une encyclopédie; car, outre la minéralogie, l'histoire naturelle, les antiquités grecques, romaines, étrusques, égyptiennes, assyriennes, celtiques, saxonnes et du moyen-âge; outre un musée ethnographique, ce vaste établissement renferme encore une collection de dessins,

de manuscrits et une bibliothèque d'imprimés avec une salle de lecture, qui est un chef-d'œuvre de confortable (1).

Les dessins sont, pour la plupart, fort précieux et montés avec un luxe de précautions digne du grand prix qu'on y attache. Comme il est reconnu que presque tous les dessins se détériorent étant exposés, le plus sage parti à prendre est de les conserver en portefeuille. Mais là aussi ils courent des dangers pendant les manipulations qu'on leur fait subir pour les montrer aux amateurs. Aussi les dessins du Musée britannique sont montés sur des cartons très épais, qui forment feuillure autour d'eux et les empêchent de toucher les uns contre les autres dans les portefeuilles.

Les manuscrits, moins nombreux qu'à la bibliothèque de la rue de Richelieu, sont conservés avec le même luxe de précautions. Leurs reliures sont fort belles, des armoires vitrées renferment les plus précieux, et du cuir garnit les tablettes où ils reposent d'ordinaire, ainsi que les tables et les pupitres où on les étudie. Quelques-uns de ces manuscrits renferment des miniatures magnifiques, et j'ai passé à les examiner une des meilleures journées de mon voyage. Comme j'avais remarqué à l'exposition de Manchester un tableau de la fin du quatorzième siècle, représentant le roi Richard II aux pieds de la Vierge; comme cette œuvre du moyen-âge, attribuée à l'art anglais, m'y semblait isolée au milieu de tant de monuments revendiqués, à juste titre, par les autres nations, je tenais à vérifier la justesse de l'attribution donnée au tableau du roi Richard II. Le meilleur moyen était d'entrer dans une bibliothèque riche en manuscrits et de demander à consulter ceux qui ont été écrits et peints authentiquement en Angleterre. C'est ce que j'ai fait au Musée britannique, et il m'a suffi d'un mot d'introduction et d'avoir exposé l'objet de mes recherches pour me

---

(1) Voir sur cette bibliothèque : 1° un article de M. P. Mérimée, dans le *Moniteur* du 26 août 1857; 2° un article de M. Pouchet fils, dans le *Journal de Rouen*.

voir apporter par le directeur lui-même de ce département, le chevalier F. Madden, tous les manuscrits qui pouvaient m'être utiles, et cela avec une prévenance dont j'étais confus. — De même le conservateur des antiquités du moyen-âge, M. F.-Augustus Franck, m'avait ouvert toutes les armoires, afin qu'il me fût permis de voir sur tous les sens et de manier les objets qui m'intéressaient le plus spécialement. Et je n'avais pour cela d'autre titre que celui de visiteur sérieux, trop sérieux peut-être, au gré de mes lecteurs.

Quant à la salle de lecture, que l'on a si justement vantée, c'est une rotonde qui a 42 mètres de diamètre et 32 mètres de hauteur au centre de la coupole, que vingt piliers de fonte supportent. Cette coupole est double ainsi que les châssis des fenêtres qui l'éclairent, afin que la couche d'air interposée entre ces doubles enveloppes de brique ou de verre s'oppose à ce que les trop grandes variations de la température extérieure ne se fassent sentir à l'intérieur. Le sol est en gutta-percha, afin d'amortir le bruit des pas, et toutes les tables rayonnent autour du centre. Ces tables sont divisées à leur milieu par un casier plein qui empêche que deux lecteurs placés vis-à-vis l'un de l'autre ne se puissent voir. Dans ce casier une place fermée par un volet est destinée à l'encrier et aux plumes ; les livres peuvent être mis en réserve dans un casier ouvert placé au centre, et un pupitre garni de cuir se développe à gauche. Un appuie-main élastique garnit la table, et au-dessus d'elle deux tiges horizontales en bois sont disposées, l'une pour le chapeau, l'autre pour le vêtement de dessus que l'on pourrait avoir. Enfin, des bouches de calorifère ont leur issue au dessus de la cloison qui sépare les tables dans le sens de leur longueur, depuis le sol jusqu'à hauteur d'homme. Enfin les fauteuils sont en bois ou garnis, à la volonté de celui qui doit les occuper. Une bibliothèque formée des livres les plus usuels est disposée sur des rayons autour de la salle, et chacun a le droit d'aller prendre et consulter ceux-ci sans avoir à les demander à un employé. Les autres livres sont

disposés, partie dans une galerie qui contourne la salle de lecture, partie, je suppose, dans des salles depuis longtemps affectées à cet usage.

Les rayons sont garnis de cuir et fixés aux montants par des tiges horizontales en fer coudées, de façon à pouvoir gagner au besoin un millimètre sur l'écartement des rayons. Au moyen de ce détail de tiges coudées, M. P. Mérimée évalue à quelques mille le nombre des volumes pour lesquels on a pu trouver place. Des planchers en fer et à jour séparent les deux étages de cette galerie, afin d'éviter les balayages, rendus, par ce mode de construction, encore plus inutiles qu'au palais de Sydenham.

Il faut une permission pour être admis dans cette salle de lecture, et, comme les livres sont remis sur un bulletin de demande signé, on a jugé inutile le laissez-passer que l'on donne à Paris à celui qui emporte son propre livre ou son propre portefeuille. De plus, le *prêt* n'étant point admis au Musée britannique, tous les livres qui sortent sont censés appartenir à celui qui les porte. Je ne sais si cette absence de précaution est plus efficace que l'espèce d'inquisition exercée à Paris, où je n'oserais la conseiller. Mais en Angleterre, où l'on fait sa police un peu soi-même, il est possible que chacun, étant intéressé à rendre les livres qu'on lui a confiés sur sa signature, tienne à dégager sa responsabilité en remettant exactement tout ce qu'il a reçu.

Tout le luxe de la salle de lecture a été réservé pour le confortable et la commodité du service, et n'a point été prodigué en peintures et en dorures sur les murs et la coupole, un peu simple pour nous autres Français, habitués à la somptuosité à tout propos et souvent hors de propos. Cependant je me permettrai de regretter que le mode de construction n'y ait point été indiqué avec autant de franchise qu'à la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, monument fort remarquable, dû au talent de M. H. Labrouste, trop révolutionnaire pour être de l'Académie, à ce que disent les académiciens.

LA GALERIE NATIONALE.

« The National Gallery » occupe, conjointement avec l'Académie Royale de Peinture, un vaste édifice qui garnit tout un des côtés de Trafalgar-square, dont il forme la perspective. Au centre de cette place s'élève une colonne immense en pierre, portant la statue de bronze de l'illustre marin Nelson ; deux petits bassins alimentés par de maigres filets d'eau l'accompagnent à droite et à gauche, et des rampes conduisent au palais dont la Galerie Nationale remplit la moitié. La façade est un placage sans ouvertures, ayant au centre un péristyle à colonnes surmonté d'un fronton, et deux autres avant-corps également décorés de colonnes distribuées sur chacun des murs à droite et à gauche. Un petit dôme, sans aucune proportion avec ce qui le supporte, s'élève en arrière du fronton central, et deux lanternes surmontent le toit au droit de deux avant-corps latéraux.

Tout cet ensemble de la place, de la colonne et du palais est le plus mesquin que l'on puisse voir, et jamais défaut d'harmonie ne fut plus sensible qu'entre ces trois coupoles et ce qui les supporte, qu'entre la colonne et les deux bassins qui l'accompagnent. La statue de Nelson est grotesque, et il faut que le sentiment national soit une bien grande cause d'aveuglement pour que l'on ait osé représenter le bombardement de Copenhague, un bombardement en pleine paix, sur une des faces de la base de cette colonne. Quant aux batailles du Nil et de Trafalgar, je n'ai rien à dire, quoique nous y ayons été battus ; c'était de bonne guerre.

Comme au Musée britannique la façade de la Galerie Nationale est un écran destiné à cacher des distributions intérieures sans relation aucune avec l'extérieur. Les tableaux sont répartis dans une suite de salles toutes éclairées par le haut et fort bien disposées, où ils sont séparés par écoles.

Mais on se demande où il sera possible de placer les acquisitions nouvelles qui viendront augmenter le nombre des toiles acquises par le gouvernement, depuis l'année 1825 que fut commencée la collection. A moins qu'il ne soit possible d'ajouter les salles aux salles, comme un wagon aux wagons déjà pleins d'un convoi, je ne vois pas que les architectes aient prévu les additions que l'avenir pourrait apporter au musée.

De plus, toute l'école anglaise est confinée à Marlborough-House, dans des salles fort mal disposées pour la recevoir. Mais comme il est question de réunir une collection de portraits historiques, il est également question de bâtir, du côté de Hyde-Park, le plus loin possible de la fumée de Londres, un nouveau musée, qui comprendrait tout ce que le gouvernement anglais possède de tableaux. Il y en a un peu partout, dit-on : à National Gallery, à Marlborough-House, à Sommersert-House, même au British-Museum, puis au musée de South-Kensington. En réunissant tous ces éléments épars, on formerait un musée à peu près digne de la nation anglaise, si riche en œuvres d'art qu'on ignore.

Si la collection de la galerie nationale n'est point nombreuse, on peut dire qu'elle est choisie avec discernement, car elle renferme des chefs-d'œuvre.

Parmi les maîtres primitifs de l'école italienne, j'ai remarqué, outre des saints de grandeur naturelle attribués à Taddéo Gaddi (1300-1366), une « Vierge glorieuse entourée de saints, » donnée à Benozzo Gozzoli (1424-1485). Malgré le siècle qui sépare ces deux maîtres, il y a encore chez le second de la sécheresse et ce sérieux un peu dur dans les têtes qui rappelle l'influence grecque.

Le Pérugin (1446-1524) est représenté par deux tableaux. Une Vierge à mi-corps tenant l'enfant Jésus debout sur une balustrade, tandis que le petit saint Jean l'adore. Dans ce tableau, peint à la détrempe, d'un ton général un peu vert dans les ombres, il faut surtout admirer l'enveloppe du corps de l'enfant Jésus, prémices de ces suaves et savants contours que Raphaël trouva plus tard. Mais le chef-d'œuvre du

Pérugin est le triptyque qui provient de la chartreuse de Pavie, et acquis l'an dernier de la famille Melzi, de Milan, au prix de 90,000 fr. Sur le panneau central, la Vierge est en adoration devant l'enfant Jésus, que lui présente un ange, tandis que, sur un plan plus éloigné, trois autres anges adolescents planent dans les airs et chantent. Le volet de gauche montre saint Michel revêtu de son armure, celui de droite saint Gabriel avec Tobie, et ce dernier panneau est le morceau de choix dans cette œuvre remarquable. Jamais, en en effet, Pérugin ne m'a semblé avoir donné une touche plus libre à son pinceau, qui procède souvent par hachures, un ton aussi puissant et aussi harmonieux à ses figures, autant de solidité et de profondeur à son paysage.

Giovani di Pietro (Lo Spagna) (1503-1530), l'un des élèves du Pérugin, m'a rappelé cette largeur de touche dans « une Vierge avec l'Enfant, » au-dessus de deux anges musiciens, où, d'un autre côté, l'influence du maître se laisse aisément deviner.

Les œuvres de Raphaël (1483-1520) ne peuvent être, on le conçoit, ni très importantes ni très nombreuses. On lui attribue trois tableaux, cependant, qui caractérisent les trois manières du chef de l'école romaine. Le petit panneau acheté 25,000 fr. en 1847 et appelé « la Vision de saint Georges, » appartient à ses commencements. Un guerrier en armes est couché à terre au milieu d'un paysage, entre deux figures debout qui doivent représenter le Vice et la Vertu ou le Travail et le Plaisir. Le carton poncé qui a servi à peindre ce tableau est exposé au-dessous, et présente quelques variantes. La sainte Catherine, vue à mi-corps, et appuyée sur sa roue, dont le musée du Louvre possède le dessin, et qui est si connue par la gravure, me semble appartenir à la manière de « la Belle Jardinière. » Un portrait du pape Jules II, d'une couleur très chaude, est tellement monté de ton, que je le croirais plutôt une copie vénitienne qu'un original appartenant à la troisième manière.

L'école bolonaise commence avec deux merveilles de son chef, Francesco Francia (1450-1518), payées 87,500 fr. en

1841. Dans le premier tableau, la Vierge, assise sur un trône élevé, tient l'enfant Jésus, auquel sainte Anne, assise sous le même dais, présente une pomme. Le petit saint Jean, placé à terre, regarde Jésus. Quatre saints, saint Sébastien nu, saint Paul, saint Romuald et saint Laurent en diacre, sont de chaque côté du trône, qui porte sur un soubassement cette inscription vaniteuse dans son humilité : FRANCIA AURIFEX BOLONIENSIS. Quel orfèvre que l'homme qui a peint avec cette ampleur d'effet, cette touche large et fondue, cette belle couleur blonde, ces personnages d'un contour si harmonieux ! Le second tableau, en forme de lunette, et qui jadis surmontait le précédent, est une « Pitié. » La Vierge assise tient sur ses genoux le corps du Christ, dont un ange soutient la tête, tandis qu'un autre ange, placé vers les pieds, est en prières. Ce tableau, plus sec que le précédent, montre ce me semble quelques repeints ; mais les airs de tête sont tellement les mêmes que c'est le même type qui a servi pour le saint Laurent de l'un et l'ange priant de l'autre.

Parmi les Bolonais de la fin du seizième siècle, je citerai Annibal Carrache (1560-1609) et son magnifique tableau *Domine quò vadis?* le Guerchin (1597-1666) et une « Pitié » sur cuivre d'une fort belle couleur ; le Guide (1572-1642) et une petite « Assomption » d'une finesse extrême ; mais comment s'occuper de ces peintres de la seconde période, les Carrache, Le Guerchin, Guido-Reni, l'Albane, pour éminents qu'ils soient, lorsque l'on a devant les yeux la fine fleur de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième ? Comment s'attarder avec les élèves lorsqu'on peut contempler les maîtres ?

Malgré le catalogue, je ne crois pas que la National Gallery renferme rien du grand Florentin Michel-Ange ; mais elle possède d'un de ses predécesseurs, Sandro Botticelli (1447—1515), un tableau circulaire représentant la Vierge tenant l'enfant Jésus couché sur ses genoux, avec un ange en adoration de chaque côté. Les contours sont cernés de noir, la couleur est claire, mais sèche ; on y sent déjà cette tendance de l'école florentine à vigoureusement écrire sa

peinture sans rechercher le charme et les transparences de la couleur.

Il faut ranger parmi les Florentins le Vénitien Sebastiano del Piombo (1485-1547), qui, d'abord élève de Giovani Bellini, passa par l'atelier de Michel-Ange. Il était coloriste, et Michel-Ange en fit un dessinateur, espérant réunir dans un même homme ces deux qualités pour ainsi dire opposées, et ainsi faire pièce à Raphaël. Sebastiano del Piombo fut un grand peintre, mais plus dessinateur que coloriste, comme le prouve « la Résurrection de Lazare, » de la Galerie Nationale, dont l'église de la Trinité, à Paris, possède une assez belle copie. Le ton y est d'une puissance extrême, mais certaines parties sont noires et dures, tandis que le blanc des linges forme par endroits des parties claires d'un effet désagréable. Mais quelle puissance et quelle tournure dans le dessin des figures, auxquelles Michel-Ange n'aurait pas été étranger, suivant Vasari !

Le Musée vient de s'enrichir, moyennant 100,000 fr., du « Martyre de saint Sébastien, » tableau célèbre du Pollajuolo (1430-1496), qui travailla avec L. Ghiberti aux portes de bronze du baptistère de Florence, et fut sculpteur en même temps que peintre.

L'autre grand Florentin, Léonard de Vinci (1452-1519), qui fut le chef de l'école Milanaise, aurait peint, suivant le catalogue, un tableau à mi-corps où le Christ jeune homme dispute avec les docteurs. Je doute que cette peinture gracieuse, mais sèche, où chaque figure a trop d'importance, soit bien du maître, et il est possible qu'avec un changement d'attribution, on en puisse faire un charmant Luini à la place d'un Léonard médiocre.

Giovani Bellini (1426-1516), le maître du Giorgion et du Titien, possède deux tableaux signés de lui : une « Vierge à mi-corps offrant une pomme à l'enfant Jésus, » et le portrait du doge « Leonardo Loredano. » Malgré quelques duretés et des ombres lourdes dans la tête de la Vierge, on reconnaît aisément les tendances vénitiennes dans la finesse du ton et de la main qui tient la pomme des draperies.

Quant au portrait du doge, c'est le tableau de toute la galerie qui m'a le plus frappé, le plus longtemps retenu et le plus souvent ramené devant lui. Comment rendre l'impression que m'a causée cette alliance si parfaite entre l'art et la nature? La fermeté du dessin, la justesse du modelé, la puissance du relief; le charme de la couleur, la vie qui s'irradie de ces yeux, la volonté qui s'accuse sur cette bouche aux lèvres longues et minces, font de ce portrait une œuvre qu'on ne peut oublier lorsqu'on l'a vue une fois.

Un « Saint Jérôme dans le désert, » de Marco Basaiti (1470-1520), contemporain et rival de Bellini, malgré sa sécheresse, accuse, d'une manière prononcée, la tendance vénitienne à la couleur.

Sur sept tableaux du Titien (1477-1576) (il fallut la peste pour le faire mourir), je n'en citerai que deux : « Bacchus et Ariane, » peint en 1514, payé 125,000 fr. en 1824, et le « *Noli me tangere.* » Dans le premier, le cortége de Bacchus s'avance sur les bords de la mer dans un paysage splendide. Ariane, encore désolée du départ de Thésée, dont la nef vogue au loin, fuit à la vue du dieu; mais elle fuit lentement, laissant voir sa jambe et son épaule nues, de sorte que Bacchus, qui s'élance en un bond furieux par dessus la roue de son char, l'aura bientôt rejointe. C'est devant ce tableau, un des premiers certainement dans l'œuvre du Titien, que Michel-Ange aurait eu raison de dire : « Quel dommage que ces Vénitiens ne sachent pas dessiner! » Mais aussi, quelle couleur harmonieuse et dorée pour racheter ce défaut, quel entrain et quelle vie! Dans le *Noli me tangere*, j'admirerai surtout, outre la magnificence du paysage et de la couleur, l'élan avec lequel la Madeleine se traîne vers le Christ, élan tout humain et bien dans le caractère du personnage. Les autres tableaux du Titien semblent des répétitions ou des copies.

On attribue au Giorgion (1477-1511) une variante du « Saint Pierre martyr, » célèbre tableau du Titien; mais l'œuvre qu'il faut admirer est un guerrier armé, petite esquisse d'une exécution prestigieuse.

Il faut bien donner à Paul Véronèse (1528-1588) « l'Adoration des Mages, » peinture crayeuse, qui est venue, munie de tous les certificats les plus honorables, des murs de l'église Saint-Sylvestre de Venise sur ceux de la Galerie Nationale; mais il est impossible de ne point reconnaître la touche du maître dans la « Consécration de saint Nicolas. » Ce tableau a un peu « poussé au noir, » et, par un caprice étrange, c'est au centre de la toile que le peintre a réuni le plus d'ombres et de tons obscurs. Mais il y a un ange qui descend du ciel, portant la mitre et la crosse, d'une hardiesse de dessin et de mouvement remarquable. Je citerai aussi une fort belle esquisse de « l'Enlèvement d'Europe » et la « Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, » grande toile que le gouvernement vient d'acheter 300,000 fr., et qui n'était point encore placée lorsque j'ai visité le musée. Tintoret (1512-1594) n'a qu'un « saint Georges combattant le Dragon » d'une fougue telle que tout est en mouvement; les arbres, la mer et le soleil qui empourpre le ciel et illumine le paysage. Le Bassan et le Canaletto terminent la série des Vénitiens par de fort beaux tableaux.

Rentrons dans un milieu plus calme avec le Mantegna (1431-1506), qui eut une certaine action sur les commencements de l'école vénitienne par les Bellini, ses alliés. Quoique le Mantegna n'ait point formé une école illustre comme le Pérugin, Francia ou Bellini, on peut dire que toute l'Italie marcha sur ses traces dans son retour vers l'étude de l'antiquité, que le Squarcione, son maître, lui reprochait de trop imiter. Les gravures qu'il fit d'après ses propres compositions, partout répandues, eurent la même influence que plus tard celles de Marc-Antoine d'après Raphaël. Enfin, l'on peut assurer que jamais peintre ne montra plus de grâce, de force et de science que Mantegna n'en fait voir dans son « Parnasse » du musée du Louvre. Si donc, parmi les Mantuans, il n'eut point, au quatorzième siècle, d'élèves plus illustres qu'il ne le fut lui-même, j'oserai presque dire que toute l'Italie fut son élève par un certain côté.

Le tableau de « National Gallery » signé ANDREAS MANTINIA,

C. P. F. (*civis patiuimus fecit*) résume bien à mon gré les mérites du Mantegna. Il représente « la Vierge » assise sur un trône surmonté d'un dais, tenant l'enfant Jésus debout sur un genou. Saint Jean-Baptiste vieux est à la droite et sainte Marie-Madeleine à la gauche du trône. J'y trouve dans l'arrangement du costume de la Madeleine un souvenir flagrant de l'antiquité, un faire un peu dur et mesquin, l'aspect d'une gouache, des plis un peu cassés à l'allemande, mais une force et une grâce exquise dominant tout cela.

Passons aux écoles du nord de l'Italie, plus directement influencées par le grand peintre de Padoue.

Une Vierge charmante est attribuée au miniaturiste Girolamo dei Libri de Vérone (1472-1555), qui se rapproche par la couleur de l'école vénitienne.

Garofolo de Ferrare (1481-1559), un peu élève de tout le monde, et en définitive de Raphaël, possède deux tableaux, dont la « Sainte-Famille » me semble le meilleur. Le même sujet, à peu près, conçu de même, avec Dieu le père apparaissant dans les nuages entouré d'un chœur d'anges, est un fort beau tableau d'un autre Ferrarais Lodovico Mazzolini (1481-1530). Les figures, de petite proportion, très montées de ton, montrent une alliance de l'imitation antique et de celle de Raphaël, avec un style plus archaïque que celui de ce maître.

Le chef de l'école de Parme, le Corrège (1493-1534), possède trois tableaux dont l'un est un chef-d'œuvre comparable à « l'Antiope » du musée du Louvre. C'est « Mercure instruisant l'Amour en présence de Vénus », où les trois personnages sont représentés de grandeur naturelle. Louer la grâce des figures, le charme de la couleur, la transparence des ombres, serait chose banale, lorsque l'on a parlé d'un tableau du Corrège comme étant de ses meilleurs. Malheureusement ce tableau, comme tous ceux que l'on tient pour précieux en Angleterre, est recouvert d'une glace ; précaution indispensable, assure-t-on, pour combattre l'influence délétère du climat de Londres. Il se peut que cela préserve les tableaux, mais aussi cela empêche de les voir. La glace reflète les

tableaux des parois opposées, et la propre personne du spectateur, qui n'est certes pas ce qu'il était venu voir en entrant dans un musée.

Si « l'*Ecce Homo* » attribué au Corrège est bien de lui, c'est un tableau fort mutilé, et qui perd beaucoup à être comparé avec le précédent, acheté en même temps, en 1834, par le prix de 288,750 fr. Le troisième tableau est une délicieuse petite « Sainte-Famille » qu'on dirait peinte avec la lumière, et qui a fait partie de la collection Lapeirere.

La « Vision de saint Jérôme, » du Parmesan (1503-1540), qui la peignit à Rome en 1527, est un fort beau tableau d'une grande tournure, quoique très maniéré, et d'une couleur puissante en même temps que d'un blond-roux très harmonieux.

Il faut rapprocher, ce me semble, de cette école parmesane, la « Vierge au chat, » du Barroche (1528-1612). Car si ce peintre, né à Urbin, étudia d'abord Raphaël, il fut lié avec ses successeurs, et l'influence que la vue des peintres du Corrège exerça sur lui est trop évidente pour qu'il ne soit pas apparenté avec le second plutôt qu'avec le premier de ces maîtres. La peinture de F. Barocci, voilée comme d'un léger brouillard, manque de ressort, mais est pleine de grâce et d'une couleur blonde très agréable.

Si cette collection italienne est peu nombreuse, en revanche elle est choisie avec un discernement que nous rencontrerons également dans les écoles du nord.

De Jean Van Eyck (1390-1441), le chef de cette école, il y a trois portraits. Celui d'un jeune homme en pied donnant la main à une jeune femme et semblant s'avancer vers le spectateur. L'homme est coiffé d'un large chapeau qui cache tous ses cheveux, et vêtu d'un grand camail violet fourré. La femme est en robe verte, doublée de vair, à larges manches tombantes tailladées, et coiffée de toile. Un miroir circulaire placé contre le mur du fond les réflète de dos, tandis que tous les détails de l'appartement, le lit, la lampe, les tapis, sont rendus avec une scrupuleuse exactitude. L'homme, à vrai dire, est de figure peu avenante,

mais la jeune femme est charmante, ainsi que ses mains. Sur la muraille du fond, au-dessous du miroir, on lit l'inscription suivante, accompagnée d'un élégant paraphe : *Johannes de Eyck fuit hic* 1434. L'autre portrait, signé sur le cadre *Iohes de Eyck me fecit ano m° cccc°* 33°, 21 *octobris*, est celui d'un vieillard coiffé d'un chaperon rouge enturbanné, peint avec un tel fini, que l'on pourrait compter les rides du front et les poils de la barbe, et que les veines de l'œil sont accusées. Cependant, malgré ce soin minutieux des détails, la masse domine et l'effet est large. Je ne répéterai point ici ce que j'ai déjà dit à propos de « l'Adoration de l'Agneau, » de la cathédrale de Gand, de la puissance du coloris et de la science du modelé uniques à cette époque. Le troisième portrait, qui est de 1432, me semble inférieur.

Van der Meeren, né en 1400, élève de H. Van Eyck, dont j'ai admiré le chef-d'œuvre à Saint-Bavon, de Gand, possède un « Abbé à genoux assisté de saint Ambroise, son patron, » remarquable entre autres mérites par le rendu des orfrois et des ornements sacerdotaux du saint archevêque.

Deux élèves probables de Van Eyck, seulement connus par le nom des abbayes de Westphalie, qui possèdent leurs œuvres principales, sont le maître de Liesborn, qui florissait vers 1465, et le maître de Werden, confondu quelquefois avec le maître de la Passion de Lyversberg, qui peignait en 1480.

Tous leurs tableaux, d'un ton très clair, n'approchent pas de la puissance de ceux de Van Eyck, mais sont précieux pour l'histoire de l'art en même temps que pour celle du costume et du mobilier.

Nous passons sans transition à Rubens (1577-1640), ne trouvant sur notre route ni Memling, ni Jean de Mabuse, ni aucun des Flamands qui, après avoir fréquenté les écoles italiennes au commencement du seizième siècle, de retour dans leur pays, y modifièrent profondément le goût du dessin qui y était en faveur.

J'ai beau chercher partout des tableaux d'Albert Durer

(1471-1528), je n'en trouve nulle part, et ceux que je vois ne sont pas dignes de l'auteur des dessins charmants que possède le Louvre, et des magnifiques gravures que tout le monde sait apprécier. Je n'ai rencontré que des têtes signées, il est vrai, du monogramme si connu, mais dont je ne trouve rien à dire. Une « Tête de Christ » est au musée de Chaumont. Le Louvre n'a rien qu'un beau portrait gouaché sur toile; la National Gallery montre une « Tête de Vieillard » un peu sèche, datée de 1524, achetée 3,700 fr. en 1854. C'était aussi une tête que possédait l'exposition de Manchester, parmi tant d'œuvres authentiques et supposées : le portrait du père d'Albert Durer, daté de 1497. Mais la touche m'a semblé postérieure de près de cent ans à la manière de peindre qui avait cours à la fin du quinzième siècle.

Le maître d'Anvers est magnifiquement représenté à la Galerie Nationale. Sur onze peintures, j'en citerai surtout sept: « Le Jugement de Pâris, » de l'ancienne galerie d'Orléans, payé 100,000 fr. en 1844, une des peintures des plus sages, des plus lourdes, assurent quelques connaisseurs, mais assurément des plus harmonieuses de Rubens. « L'Enlèvement des Sabines, » qui toutes ne se font pas prier, scène pleine de mouvement furieux. « La Paix et la Guerre, » une de ces allégories exubérantes de santé comme celles de la galerie de Médicis, donnée en 1827 par le duc de Sutherland, qui l'avait achetée 100,000 fr. « Le Serpent d'airain, » acquis par 174,000 fr. en 1837, rappelle, par la furie de la touche, le martyre de Saint-Bavon, de Bruxelles. Un homme et une femme, se tordant sous l'étreinte des serpents, sont surtout d'un dessin énergique et savant qui place le peintre au niveau des plus grands dessinateurs, sinon des plus purs. « Les Horreurs de la guerre, » esquisse sur papier, payée 5,200 fr. en 1846, et le « Triomphe de Jules César, » autre esquisse, d'après un dessin du Mantegna, conservé à Hampton-Court, payée à la même époque 27,550 fr. Dans ce dernier tableau, Rubens semble avoir cherché à rappeler le style du peintre de Padoue, car on y rencontre des figures

d'une tournure qui étonne sous son pinceau. Elles étonnent bien davantage lorsque l'on sait quelle manie le tourmentait de retoucher tous les dessins italiens qu'il possédait en grand nombre, fussent-ils des plus grands maîtres, pour les accentuer suivant sa manière.

Terminons cette énumération par la célèbre « Vue du château de Stein, » donné par sir G. Beaumont en 1826. Tous les paysages de Rubens, peints d'un ton roux, devaient être pour lui comme des passe-temps où il cherchait plutôt à rendre le sentiment de la nature à une certaine heure de la journée qu'à imiter scrupuleusement ce qu'il avait sous les yeux.

Ainsi la « Vue du Château de Stein » nous montre une plaine à perte de vue, tout empourprée des rayons du soleil couchant, allongeant sur les premiers plans l'ombre des grands arbres qui abritent le château et la route qui y conduit, et celle des broussailles où se cache un chasseur pour tuer les perdrix que la nuit réunit. C'est l'impression du soir que l'on éprouve devant cette toile. « L'Arc-en-Ciel » du marquis d'Herfort, exposé à Manchester, rend, au contraire, le scintillement du paysage lorsque le soleil brille sur les arbres et les terrains humides d'une longue pluie d'orage. Ce sont des études librement traitées, mais plus près de la nature que bien des tableaux péniblement et patiemment réalistes, car elles en donnent la vie, tandis que les autres n'en montrent que le cadavre inerte.

Si l'Angleterre est excessivement riche en portraits de Van Dyck (1599-1641), la National Gallery n'en renferme que deux, dont l'un est un chef-d'œuvre. C'est celui dit de Gervartius, l'ami de Rubens. Van Dyck eut deux manières de peindre le portrait : une qu'il se fit en Angleterre pour les gentilshommes et les gentilles femmes, comme on disait autrefois; une autre qu'il avait en Flandre pour les peintres et les savants ses amis. Dans les uns et les autres, il y a toujours la même concentration d'effet sur la tête, le même talent supérieur, que l'on peut appeler génie, si l'on veut. Mais dans les portraits anglais, tout le personnage : dessin,

couleur, attitude pleine de désinvolture et accessoires, semble être le jeu d'un pinceau facile et élégant ; dans les portraits flamands, la tête, étudiée avec un soin scrupuleux, domine davantage, la couleur est plus sérieuse et plus grave. Cette remarque était surtout facile à faire à l'exposition de Manchester, où l'on pouvait comparer d'un coup-d'œil le portrait de Snayders, digne pendant de celui de Gervartius, avec tous ceux des grands seigneurs du dix-septième siècle, que la reine et l'aristocratie anglaise avaient fait sortir pour un temps de Windsor et de ses châteaux.

Un tableau d'histoire de Van Dyck est une rareté ; mais celui de la Galerie Nationale, « saint Ambroise refusant l'entrée de l'église à l'empereur Théodose, » perd de son prix, étant une copie, avec quelques modifications, du tableau de Rubens conservé dans la galerie de Vienne. Mais la touche enflammée et furibonde, l'absence d'idéal y font de l'éminent portraitiste un médiocre peintre d'histoire.

Rembrandt (1606-1669) (nous quittons la Belgique pour la Hollande) possède douze tableaux d'importance et de manières diverses. Les uns sont caressés d'un pinceau précieux, les autres largement brossés. « La Femme adultère, » tableau d'histoire de petites dimensions, mais d'un grand effet, rentre dans le premier système. « L'Adoration des Bergers, » merveille de clair-obscur, rentre dans le second. Dans ce tableau, qui représente une scène de nuit, il y a trois foyers lumineux : un premier caché par le groupe de bergers en adoration sur le premier plan, puis une lanterne placée a côté d'eux ; enfin, une troisième lumière, encore cachée, qui éclaire un groupe arrivant par le fond. Rembrandt semble s'être joué de toutes ces difficultés, qu'il s'était créées à plaisir, et il faudrait, pour tous ces jeux de la lumière, épuiser toutes les formules admiratives qui se traduisent en exclamation lorsque, devant le tableau, on découvre la forme des objets éclairés par des lueurs sombres qui s'infiltrent même dans les coins les plus obscurs. « Une Baigneuse, » la chemise retroussée, qui s'enfonce dans l'eau jusqu'aux genoux, est une de ces études d'un naturalisme

effrayant, revêtu d'une splendide couleur. Quant aux têtes, dont quelques-unes sont merveilleusement vivantes, elles ont des mérites divers qui font longtemps hésiter si l'on doit attribuer à la même main, tantôt une face enluminée, peinte à grands coups heurtés, tantôt une tête finement modelée, et quelquefois un peu sèche. Les imitations et les répétitions furent si nombreuses, que souvent le doute est permis, et qu'il faut une sûreté et une habitude bien grandes pour oser se prononcer sans crainte de faillir.

Un des beaux Albert Cuyp (1605-1683) que l'on connaisse appartient au gouvernement anglais. C'est un paysage avec animaux, montrant dans un coin l'inévitable cavalier, en houppelande rouge, sur un cheval gris-pommelé, causant avec une femme. En face de ce chef-d'œuvre est exposé celui de Van der Neer (1613-1691), de l'ancienne galerie de Lucien Bonaparte. C'est un « Soleil couchant » sur une plaine marécageuse, dont les eaux s'enfoncent à l'horizon, et que bordent des futaies abritant des maisons. « Un Clair de lune » du même maître, éclairant également un marécage s'étendant à perte de vue, est un de ses sujets favoris, qu'il traitait avec une merveilleuse entente du clair-obscur.

Des scènes d'intérieur de N. Maas (1632-1693), élève de Rembrandt, un peu cotonneuses, mais larges d'effet; des « Joueurs de tric-trac » de Téniers; des Marines un peu sèches de Bakuysen, complètent ce qu'il y a de plus remarquable dans les écoles du nord.

Murillo (1618-1682) inaugure dignement l'école espagnole. « La Sainte-Famille, » achetée 131,000 fr. en 1837, représente l'enfant Jésus debout sur un tertre, entre la sainte Vierge et saint Joseph, que les Espagnols mettent sur un plan moins secondaire que les peintres des autres écoles. Ici, saint Joseph a autant d'importance que la Vierge, tandis que chez les Italiens, c'est un vieillard dormeur ou ennuyé, vêtu d'un manteau couleur de muraille, faisant peu de bruit dans la maison, et complétement relégué en arrière-plan, comme un accessoire dont on pourrait se passer.

« Saint Jean caressant l'agneau, » acheté 52,500 fr. en 1840,

est encore une peinture suave et lumineuse comme la « Sainte-Famille, » tandis que « l'Enfant espagnol riant » appartient à la classe des gueux peints d'une couleur plus humaine et plus solide.

Le fameux « Moine en prière, » de Zurbaran (1598-1662), qui faisait l'un des ornements du musée espagnol du Louvre, est passé dans la National Gallery moyennant 38,000 fr., qu'il a été payés à la vente du roi Louis-Philippe.

Vélasquez (1599-1660), si remarquable de tournure et de gravité dans ses portraits, est par trop brutalement réel dans « l'Adoration des Bergers, » qui appartenait aussi au roi Louis-Philippe. Non pas que je veuille qu'on fasse des paysans de l'Evangile des Bergers à la Watteau ou à la Boucher, mais tous les maîtres qui ont traité ce sujet, et ils sont nombreux, ont su idéaliser leurs modèles tout en les laissant avec leur caractère de travailleurs endurcis par la vie au grand air. Vélasquez, pour rendre plus sensible le contraste entre les paysans et la Vierge, qui est charmante, a fait ceux-ci les plus laids qu'il a pu et les plus.....; je trouve dans mes notes écrites en présence du tableau un mot brutal qui résumait mon impression, et qui tourmente le bout de ma plume pour en sortir. C'est le mot *canaglia*, pour employer l'euphémisme dont M. O. Feuillet s'est servi dans Dalila.

A ce tableau, noir dans les fonds et dur dans les lumières, combien je préfère « Philippe IV chassant », acheté 55,000 fr. en 1846. Des cavaliers poursuivent des sangliers sur une côte boisée, qui occupe tout le fond, et les conduisent dans un vallon entouré de filets, qui forme le second plan; là le roi, à cheval, accompagné d'autres cavaliers, les tue à coup d'épieu. Des personnages à pied occupent, tout-à-fait sur le premier plan, le revers du vallon, et regardent la chasse.

Là point d'artifices; tous les plans se succèdent avec leur valeur propre. La couleur est simple, les tons d'une justesse merveilleuse et les personnages variés d'attitude et d'une grande vérité d'expression.

Après avoir été poli envers les écoles nos maîtresses ou nos rivales, parlons maintenant des Français.

N. Poussin (1594-1665), Claude Gelée, et le Guaspre avec Lancret, en font tous les frais; mais, parmi les tableaux des trois premiers, il y en a qui sont des morceaux d'un grand prix.

Une « danse de Bacchantes, » achetée 62,500 fr. en 1826, d'une conservation parfaite, est un des plus agréables tableaux du Poussin que j'aie vus. Il y a surtout dans la demi-teinte un groupe d'une Bacchante qui défend, en riant, une de ses compagnes que renverse un Satyre, d'une finesse de ton, d'un charme de coloris, d'une gaîté de composition qui étonnent chez le peintre philosophe, dont les accès de rire sont rares. Mais il n'y a rien de tel que les hommes sérieux quand ils se sont une fois déridés; car, dans une autre « Bacchanale, » on voit des joyeusetés tout antiques, dont l'âne de Silène est le héros. Sur les huit tableaux du Poussin, il faut citer encore « Céphale et l'Aurore, » « Vénus surprise par les Satyres, » d'une couleur blonde pleine d'harmonie, que l'on ne retrouve point dans d'autres toiles, dont les fonds rouges ont repoussé et durci le coloris.

Mais quel que soit l'effet produit tout d'abord par un tableau du Poussin, il faut savoir vaincre son impression première, car l'on peut être certain de rencontrer de vraies beautés sous un épiderme peu flatteur. Ainsi, dans « l'Education de Bacchus, » d'un ton rouge assez dur, il y a des enfants charmants et bien dignes de ceux que François Flamand sculptait avec un talent si supérieur.

Parmi les six paysages de Gaspard Dughet (1613-1675), beau-frère du Poussin, il faut remarquer surtout une tempête sur terre, où j'ai rarement vu exprimer avec plus de bonheur la puissance des vents déchaînés.

Les paysages de Claude Gelée (1600-1682) sont au nombre de dix, puisque l'on est convenu d'appeler paysages ces vues de ports bordés de palais, où le soleil trace sur les eaux sa longue traînée de lumière, soit qu'il aille y plonger son disque enflammé, soit qu'il en sorte un peu voilé par les brumes matinales, distribuant partout sa lumière blonde ou dorée.

« L'Embarquement de sainte Ursule, » un de ces levers de soleil frais et lumineux dont je viens de parler, est un des plus beaux de la collection, et bien supérieur à un « Coucher de Soleil » dans les mêmes conditions pittoresques d'eaux baignant les escaliers de marbre des palais qui les bordent.

« Le Narcisse » est un vrai et magnifique paysage qui présente deux oppositions d'effet très tranchées : à droite, une plaine inondée de soleil s'étendant jusqu'à l'horizon ; à gauche, une masse d'arbres noyée dans l'ombre, et sur le premier plan, Narcisse se mirant dans les eaux.

La National Gallery ne doit renfermer que des tableaux des écoles étrangères, ceux de l'école anglaise étant à Marlborough-House ; mais on a fait une exception en faveur de Turner, en plaçant un de ses paysages, donné sous cette condition expresse, entre deux toiles de Claude, choisies parmi les plus usées, les plus nettoyées, les plus froidement métalliques que l'on a pu trouver. Mais l'avantage reste encore aux Claude Lorrain, auprès desquels les tableaux de Turner semblent brumeux, et sans lesquels ce peintre n'eût point existé.

Telle est à peu près la collection de la National Gallery, pour laquelle ni le Parlement, ni les grandes familles ne négligent les sacrifices. Les quelques prix que j'ai indiqués témoignent des efforts que fait la nation anglaise pour réunir les œuvres capitales des grands maîtres. D'un autre côté, le nombre des tableaux donnés ou légués (1) montre que,

---

(1) Les 298 tableaux répartis entre les musées de Trafalgar-Place et de Marlborough-House se divisent ainsi :

Acquis par le Parlement	121
Donnés	72
Légués	105
Total	298

Il faut y ajouter :

1° Les tableaux de l'école anglaise moderne donnés en 1847 par R. Vernon, au nombre de	157
2° Ceux de Turner	105
Total	560

dans ce pays de *self government*, où chacun est libre d'agir sur la marche des affaires publiques, chacun s'intéresse à la réussite des œuvres nationales, comme si elles étaient siennes propres. Aussi je ne doute pas que l'Angleterre ne finisse, avant qu'il soit peu, par posséder un musée de tableaux qui renfermera la plus grande partie des chefs-d'œuvre non encore immobilisés dans les galeries publiques du continent, et pourra entrer en comparaison avec les plus riches d'entre elles.

WESTMINSTER-ABBEY. — LE PARLEMENT.

Après avoir admiré la sculpture antique au British-Museum, l'on pourrait, à Westminster-Abbey, étudier la sculpture anglaise depuis le treizième siècle jusqu'à nos jours. J'ai dit « l'on pourrait, » ce qui ne signifie pas que l'on puisse. La nef est libre, il est vrai, mais il faut payer pour entrer dans la partie absidale qui renferme les monuments les plus anciens et les plus curieux. S'il ne fallait que payer! Mais, à peine entré, l'on vous enrégimente dans une compagnie de badauds comme vous, sous la conduite d'un démonstrateur en robe noire et en bonnet carré. Celui-ci vous fait défiler devant tous les tombeaux, sans en excepter un, il faut lui rendre cette justice; il vous énumère les dates de la mort, les titres et les qualités des personnages qu'ils renferment, cela est encore vrai; mais comme il se hâte de réciter sa leçon pour recommencer avec d'autres, on a à peine eu le temps d'examiner une effigie qu'il vous faut suivre la compagnie et sortir de la chapelle où l'on aurait voulu demeurer.

Aussi j'ai regardé, mais je n'ai pas vu. Il y avait cependant l'effigie tumulaire du comte de Pembroke, de la fin du treizième siècle, en bois recouvert de lames de cuivre, que j'eusse voulu examiner avec soin; l'effigie de la reine Eléonore, protégée par une admirable grille en fer forgé; le tombeau d'Edouard-le-Confesseur, élevé par les soins de Henri III et décoré de mosaïques encadrant des marbres précieux par des artistes italiens du treizième siècle; il y avait aussi, entre les colonnes qui contournent le chœur, des tombes, avec leurs effigies couchées sous un dais de bois; la tombe de Henri VII avec la riche grille en cuivre fondu qui la protège; le monument de la reine Elisabeth, intéressant pour l'étude de la Renaissance en Angleterre. Mais j'ai passé

devant le tout, m'étonnant d'une chose, de la poussière accumulée sur ces vénérables monuments. Ils rapportent cependant assez d'argent aux gardiens qui les font voir pour que ceux-ci aient le courage de leur donner au moins un coup de plumeau. Mais la propreté et le luxe sont réservés pour les quatre dernières travées de la nef, la croisée et la première travée du chœur qui sont affectées au culte anglican, tandis que tout le reste est d'une saleté déplorable. Ecoutez les Anglais vanter leur *loyauté*, c'est-à-dire leur amour pour leurs rois; écoutez les anglicans, lorsqu'ils parlent de la reine Elisabeth, de la reine vierge, comme ils ont eu la plaisante idée de l'appeler, et vous vous attendrez à voir leurs dépouilles entourées de tout le respect que mérite la mémoire de personnages si vénérés, qui, dans leur temps, ont été le sommet de la hiérarchie anglaise, et la personnification de son aristocratie. Ils les conservent, mais c'est tout; car ils conservent aussi les grains de poussière accumulés un à un dans toutes les anfractuosités des sculptures, et les toiles que les araignées tissent entre les différents membres de l'architecture. Une telle incurie est une honte pour ceux qui battent monnaie avec ces tombeaux, une honte aussi pour la nation qui le souffre.

A défaut des œuvres du moyen-âge et de la Renaissance, il m'a été loisible d'examiner celles du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, qui garnissent tous les murs des bas-côtés et des transepts, qu'ils encombrent, ainsi que ceux de la clôture et de la chapelle anglicane. Le dix-huitième siècle s'y est étalé avec toutes les exagérations de ses allégories et le mauvais goût de ses formes; mais dans ses bustes, ainsi qu'en France, il marque une grande supériorité sur la sculpture de style. Il y a cependant plus de vie dans ces monuments souvent baroques que dans les imitations antiques dont Flaxman et Chantrey sont les promoteurs. Jadis les statues de ces artistes, dont je suis loin de méconnaître le talent, m'avaient plu par une certaine sévérité d'aspect, mais je me confesse à moi-même que cette sévérité m'a semblé sécheresse, et que ni la science ni l'exécution ne sont à la hauteur des

prétentions affichées par les monuments grandioses qu'elles décorent. Quand il s'agit de sculpter un portrait, Flaxman, Chantrey, Westmacott sont de grands artistes, mais ils deviennent bien petits lorsqu'ils s'essayent dans les figures allégoriques imitant l'antique. Peut-être aussi ai-je eu tort d'avoir visité les marbres du Parthénon avant ceux de Westminster.

L'église que l'Angleterre a transformée en un Panthéon, mieux et plus dignement rempli que celui de Paris, est un beau monument du treizième siècle, se rapprochant plus de nos églises gothiques françaises que tout autre monument de l'Angleterre. Elle est à trois nefs, avec transepts, et chapelles rayonnantes autour du chœur, enveloppé d'un déambulatoire. Les piliers de la nef sont circulaires et cantonnés de colonnettes annelées qui s'y raccordent par une gorge d'un tracé trop mou. Les chapiteaux de ces colonnes sont formés exclusivement, suivant le système anglais, de moulures sans aucun feuillage sur la corbeille, système qui semble indiquer que l'Angleterre ne possédait que des constructeurs et fort peu d'artistes. Des chapiteaux semblables se retrouvent en France, dans les rares églises de Bretagne du treizième siècle. A mesure qu'on se rapproche de la Normandie, on voit apparaître les ornements et les chapiteaux feuillagés, tandis que les figures ne se montrent qu'aux églises cathédrales, et encore en petite quantité. Au-dessus des arcades de la nef règne une très belle galerie qui donne dans les combles des bas-côtés. Elle est formée, pour chaque travée, de deux arcades, subdivisées elles-mêmes en deux autres, décorées dans leur ogive par un réseau (tracery) un peu lourd. Des fenêtres géminées, surmontées d'un quatre-lobes, le tout compris dans une même arcade, éclairent la partie supérieure de la nef, recouverte d'une voûte à nervures fort compliquées, et refaite vers la fin du quinzième siècle.

Sur le flanc méridional règne un cloître en partie du treizième siècle, mais en assez mauvais état. De l'angle sud-ouest de ce cloître, le plus éloigné de l'église, on jouit d'une vue magnifique, où s'étagent les arcades basses qui longent l'église et se retournent le long des transepts, les

fenêtres des bas-côtés de l'église, celles percées dans les combles de ces bas-côtés au-dessus de leurs voûtes, les fenêtres hautes se combinant avec les lignes des contreforts et des arcs-boutants, les galeries du grand comble, la base de la tour centrale et les pinacles des contreforts du pignon des transepts. Là, tout est du même temps. De cette unité de style, des lignes variées et des plans divers de l'édifice, résulte un harmonieux ensemble. Du reste, tous les édifices qui entourent Westminster-Abbey : le Parlement, un hopital, les maisons particulières, offrent un même style, le quinzième siècle anglais, et concourent à l'effet. Le cloître, qui donne accès aux maisons de MM. les chanoines anglicans, conduit aussi à la salle du chapitre, dont je n'ai pu franchir la porte. C'est un édifice octogone que je ne connais que par la gravure, et qui est, dit-on, d'un charmant effet. Il serait encombré aujourd'hui, à ce que j'ai cru comprendre, des paperasses des archives du chapitre, et coupé de cloisons.

Une des merveilles de Westminster est la chapelle du chevet, construite en style gothique, par Henri VII, de 1503 à 1512, et ornée des bannières des chevaliers du Bain pendantes au-dessus des riches stalles qu'ils occupent dans les assemblées de l'ordre. Les fines découpures des stalles, les nombreux meneaux des fenêtres, le tracé compliqué des nervures de la voûte à pendentifs, les drapeaux suspendus, la tombe du fondateur enclose dans son écrin de cuivre fondu et découpé à jour, font de cette chapelle une des plus belles choses que l'on puisse voir. A l'extérieur l'effet est moindre. Toutes ces lignes verticales et nombreuses, ces fenêtres grillagées en pierre donnent à l'édifice un aspect froid et sec, qui rappelle un peu celui d'une prison.

C'est dans ce style qu'a été bâti, ou plutôt que l'on bâtit encore depuis une vingtaine d'années, le Parlement, vaste assemblage de cours et de bâtisses, de galeries, de tours, dont la masse est déguisée sous les mêmes fines arcatures répétées à satiété, de toits et de clochers, et surtout de girouettes. Est-ce une épigramme? A l'intérieur ce ne sont

que salles après les salles, galeries, tribunaux, logettes, où sont assis des messieurs en robes auxquels d'autres messieurs en habit viennent parler. Dans tout cela la Chambre des Lords et celle des Communes occupent une place bien exiguë, trop exiguë même, à ce qu'on assure. O architectes! vous êtes partout les mêmes : que vous construisiez en style classique antique ou en style classique Tudor, l'usage des édifices que vous élevez est ce qui vous inquiète le moins.

Les deux Chambres ne sont séparées que par un large vestibule; mais c'est dans la Chambre des Lords que se dresse le trône, qu'au-dessous est étalé le large sac de laine du chancelier, et qu'en face est tirée la *barre* derrière laquelle quelques rares membres de la Chambre des Communes peuvent trouver place fort mal à l'aise lors des séances royales. Le chêne doré et peint, le cuivre poli et doré, les peintures murales, la richesse enfin est réservée pour la Chambre des Lords; le chêne seul décore la Chambre des Communes. Les siéges des membres de l'une et l'autre Chambres s'alignent sur trois des côtés de la salle, et n'ont point de pupitres comme en France. A-t-on peur que « Messeigneurs et Messieurs, » venant là pendant la nuit, après avoir bien soupé, ne s'endorment les coudes sur leur bureau au lieu de discuter les affaires de leur pays.

Dans ces salles, comme dans tout l'édifice, tout est gothique de la fin du quinzième siècle, sec, très sec et encore sec : les lambris, la charpente, les vitraux, le trône, les candélabres et les lustres, les balcons de l'étroite galerie où le public me semble devoir se tenir debout, les boutons des portes et les ferrures d'icelles, les tables et les fauteuils des petites salles où les membres du Parlement écrivent leur correspondance, les espèces de lutrins sur lesquels sont affichés les ordres du jour. L'esprit mécanique anglais semble se refléter dans toutes ces formes anguleuses sans cesse répétées; mais, pour être juste, je dois convenir que le trône, avec son dais à pinacles et à clochetons en cuivre doré, les candélabres qui l'accompagnent, et l'architecture polychrome qui lui sert de fond, forme un ensemble qui doit s'arranger à merveille d'une cérémonie d'apparat.

MANCHESTER ET SON EXPOSITION.

L'ÉCOLE ANGLAISE.

Heureusement pour moi, à Manchester tous les hôtels étaient pleins, de sorte qu'il me fallut aller chercher un gîte chez un habitant, et pénétrer ainsi dans la vie de la bourgeoisie anglaise. On me servait mon thé dans le parloir que l'on m'avait loué avec ma chambre; mais cette vie cellulaire commençait à m'être insupportable, quand mon hôte, qui grillait d'envie de dire le peu de français qu'il avait appris dans les livres, vint m'inviter à prendre le thé en famille. Quelles conversations interminables nous avons faites, lui en français, moi en anglais, parlant aussi horriblement mal l'un que l'autre la langue qui n'était point la nôtre, un dictionnaire souvent feuilleté entre nous deux. De quoi avons-nous parlé? je n'en sais rien; mais ce devait être de tout et de beaucoup d'autres choses. Parmi nos habitudes françaises, l'eau sucrée et l'interrogatoire de l'accusé en cour d'assises ont surtout excité l'étonnement de mes hôtes. A cette boutade de Montesquieu, prétendant que le parti le plus sûr, en France, serait de prendre la fuite si l'on était accusé même d'avoir volé les tours Notre-Dame, on s'est regardé presque avec stupeur; on n'avait prononcé que le *shoking!* ordinaire quand je parlai de l'eau sucrée prise en breuvage. Il est vrai que je pensai le même mot, lorsqu'après le thé du matin, accompagné d'œufs à la coque et de jambon frit, la cuisinière m'apporta gravement dans la salle à manger mes chaussures de la veille. C'est l'usage presque général, je l'ai su depuis, de prendre son déjeuner en pantoufles et de se chausser immédiatement après.

Manchester ne voit le soleil, quand il lui plaît de paraître, que le dimanche; le reste de la semaine la fumée des usines

étend au-dessus de ses toits un impénétrable brouillard ; aussi l'exposition avait planté sa tente à quatre kilomètres environ du centre de la ville, dans une prairie éloignée de tout panache de fumée. Un chemin de fer et des omnibus conduisaient à l'exposition. Le chemin de fer était plus économique, vous descendait dans l'exposition même, vous assurait le retour ; mais les omnibus vous faisaient traverser la ville, que vous pouviez voir des banquettes de l'impériale où vous étiez assis, vous quarantième, au-dessus de vingt voyageurs d'intérieur : en tout soixante-deux personnes, en comptant le cocher et le receveur, que trois chevaux étaient chargés de traîner. Aussi, je vous assure, le cocher mettait-il toujours deux de ses roues sur la bordure pavée qui longe les trottoirs, de façon à diminuer l'effort que les chevaux avaient à vaincre sur le macadam. Après être sorti du centre de la ville qu'occupe un hôpital avec la statue obligée de Wellington et celle de sir Robert Peel, on traversait les rues affectées à la classe ouvrière, toutes bâties en même temps, avec leurs petites maisons en brique, élevées sur le même modèle. Une façade noire, percée au rez-de-chaussée d'une fenêtre et d'une porte avec ses deux degrés blanchis chaque samedi, de deux fenêtres au premier étage, avec des vitrages à petits carreaux brillants, glissant dans des rainures, un décrottoir bien noirci à la porte, tel est l'extérieur. Quant à l'intérieur, les tableaux et les antiquités ne m'ont pas laissé le temps de le visiter. Après ces quartiers populaires, là où la banlieue commence commencent aussi les cottages bâtis en arrière d'un petit jardin. Les plus riches ont leur porte au centre, placée entre deux larges fenêtres, dont l'une fait généralement saillie sur la façade. Les plus modestes n'ont qu'une porte latérale et la fenêtre circulaire, le *bow-window,* d'où la femme anglaise peut voir qui arrive de droite ou de gauche et qui passe devant elle.

Les maisons à trois ouvertures de façade sont généralement distribuées ainsi : d'un côté le parloir sur la façade, avec la salle à manger en arrière sur la cour ; de l'autre côté le salon, ayant derrière lui l'escalier et la cuisine,

quand celle-ci n'est point reléguée dans un bâtiment joint à la maison, mais placé en arrière.

Les maisons à deux ouvertures n'ont, au rez-de-chaussée, que le parloir et la salle à manger. La cuisine est dans la cour et l'escalier au fond du vestibule. Le salon, quand il y en a un, occupe la façade au premier étage, et les chambres se distribuent suivant les divisions du plan du rez-de-chaussée. Beaucoup de propreté sur ces façades, mais aucun luxe de sculptures, de frises, de pilastres et de corniches; aucun de ces placages de mauvais goût qui déguisent le peu d'épaisseur des murs comme dans les faux cottages des environs de Paris. Quel bon luxe franc et loyal! mais aussi quelle monotonie et quelle uniformité dans les habitudes!

De mon impériale, je scrutais par les vitres ouvertes du *bow-window* tous ces intérieurs les uns après les autres, et dans tous je voyais : au centre, la même table circulaire recouverte d'un tapis avec ses keapseaks rangés autour d'un vase garni de fleurs comme les rayons d'une roue autour du moyeu; dans l'avant-corps de la fenêtre circulaire, un guéridon étroit portant un vase de poissons rouges ou une cage, avec deux fauteuils garnis de carrés blancs en coton tricoté sur leur dossier et leurs accoudoirs l'accompagnant à droite et à gauche.

Il est bien tard pour parler de l'exposition de Manchester, et d'ailleurs d'autres l'ont fait déjà, et parmi ces autres je puis me citer moi-même (1); mais c'était un spectacle ma-

---

(1) Paul Mantz a publié, dans la *Revue Française* du 20 juin 1857, un article excellent, mais trop court, sur l'exposition de Manchester,

— M. W. Burger a réuni en un volume, qui porte le nom de *Trésors d'art à Manchester,* la série d'articles qui avaient paru dans le *Siècle.*

— Ch. Blanc a fait de même pour ses articles de l'*Artiste,* qui s'intitulent aujourd'hui les *Trésors de l'art à Manchester.*

— Dans les *Arts industriels du moyen-âge et de la Renaissance à Manchester,* publiés en partie dans la *Revue Française,* j'ai essayé de compléter les livres précédents, qui ne s'étaient surtout occupés que de la peinture.

gnifique, offrant de véritables trésors. Je ne sais si les industriels de Manchester seront parvenus à inculquer le goût des beaux-arts à eux-mêmes et à leurs ouvriers, mais, en tout cas, ils ont accompli une belle œuvre, qui a dû être profitable à leur cité, devenue pour un temps le centre des arts.

Le plan de l'exposition était celui d'une église à trois nefs avec chevet, transepts carrés, et chapelles garnissant les flancs de l'édifice sur toute sa longueur.

Dans la nef centrale était, au centre, une double ligne de statues, puis un rang de larges vitrines réservées aux objets de l'antiquité, du moyen-âge et de la Renaissance, dont les amateurs anglais avaient bien voulu se dessaisir pour un temps. Dans les bas-côtés, d'autres vitrines étaient appuyées au pied du mur garni d'une série de portraits historiques anglais du plus grand intérêt. Il y avait là « Henri VIII, » par Holbein, « Elisabeth, » dans des costumes incroyables, et Shakspeare portraité par un de ses camarades de théâtre. Dans l'abside se dressaient les gradins d'un orchestre dominés par un orgue, que les friands de tapage pouvaient écouter des galeries hautes affectées à la gravure, à la miniature, aux dessins et à la photographie. Ce que j'ai comparé aux chapelles d'une église servait de salles d'exposition à la peinture. A droite se développait la série des peintures italienne, espagnole, allemande et française ; à gauche la peinture anglaise ancienne et moderne. Dans la salle attenante au chevet, à droite, étaient les tissus, les armes, les bijoux des Indes ; derrière, les aquarelles anglaises ; dans la salle correspondante, à gauche, la collection de lord Hertford.

Ces salles, éclairées toutes par le haut et très simplement décorées, étaient construites en fonte et en tôle gondolée : la tôle servant de murs extérieurs et de couverture, la fonte étant employée en guise de charpente. Le plancher seul, les bâtis où étaient accrochés les cadres et les murs intérieurs étaient en bois. Le chemin de fer déposait, je l'ai dit, les voyageurs sous un débarcadère communiquant par une galerie avec l'exposition, et un embranchement avait amené

les wagons tout chargés de tableaux et de statues sous une grue mobile, qui les y avait pris et les avait déposés sur le plancher même où ils devaient être exposés. Que l'on compare l'esprit qui avait fait choisir une prairie isolée, mais située contre une voie ferrée, pour l'emplacement de l'exposition de Manchester, et celui qui avait fait placer loin de tout embranchement possible le local de notre exposition universelle, mais le long d'une des plus belles promenades du monde, et que l'on décide lequel des deux peuples est le plus naturellement économiste.

Que d'efforts, à Paris, pour décharger, recharger, transporter, décharger à nouveau ces masses énormes venues en chemin de fer de tous les centres manufacturiers de l'Europe! Quelle facilité, à Manchester, pour apporter d'abord les matériaux des bâtiments provisoires, puis les caisses qui renfermaient les objets, relativement légers, que l'on avait envoyés à l'exposition!

En tout, nous serons toujours plus ou moins artistes, et, malgré tous les efforts de l'Etat et des particuliers, j'ai peur que l'Angleterre ne reste avant tout industrielle.

Dans les salles affectées à la peinture ancienne se développaient en regard, suivant l'ordre chronologique, d'un côté les écoles du midi, de l'autre les écoles du nord; de telle sorte qu'il était permis de comparer, pour une même période, l'état de la peinture en Italie et en Flandre, et cela en se donnant seulement la peine de marcher quelque pas.

Les tableaux primitifs bysantins, dont Cimabué clôt le cycle, étaient le point de départ. Giotto, les Siennois et les peintres *préraphaëliques* ou *quatorze-centistes*, comme on dit en Angleterre; Angelico da Fiesole, Filippo Lippi, Andrea Verrochio, Sandro Botticelli, Pesello, Masaccio, et d'autres moins connus ou moins remarquables, commençaient la série italienne. Venaient ensuite les Giovanni Bellini, les Mantegna, un Ghirlandajo, que l'on croit aujourd'hui être un tableau de la jeunesse de Michel-Ange; Pérugin, Raphaël, dans ses différentes manières; Andrea del Sarto,

des fragments de fresque du Corrège, le Pontormo; puis les Vénitiens : Titien, Paul Véronèse et le Tintoret; les Bolonais: Annibal Carrache, l'Albane, le Dominiquin et le Guerchin; enfin les peintures de la décadence: Salvator Rosa, Pierre de Cortone, Carlo Maratti; puis les Espagnols, Murillo en tête, Ribéra, Vélasquez, avec de magnifiques portraits.

Remontant au point de départ, sur l'autre mur nous trouvions d'abord une copie ancienne de « l'Adoration de l'Agneau, » des frères Van Eyck, complétée des panneaux qui manquent à Saint-Bavon, de Gand; puis des tableaux moins importants de Van Eyck lui-même, et ceux des Flamands Rogier Van der Weyden, Memling, le maître de Lyversberg, une magnifique « Adoration des Rois, » de Jean de Mabuse; enfin ceux des Allemands Wohlgemuth, Christopsen, Martin Schoen, Lucas Cranach, Albert Durer et Holbein, l'importateur de la peinture et de la Renaissance en Angleterre. Après eux reprenait la série des Flamands du seizième siècle, qui, ayant étudié la peinture italienne, modifièrent profondément le style primitif de leurs devanciers; tels sont B. Van Orley, Rottenhammer et les Pourbus. J'ai longtemps cherché parmi tous ces peintres flamands quel pouvait-être celui qui aurait pu être l'auteur du magnifique tableau du musée de Rouen, et je m'étais arrêté à Rogier Van der Weyden, élève de Van Eyck et maître de Memling, et à Horebout, qui procède des deux maîtres que je viens de citer. Je reconnaissais surtout dans Horebout des attitudes et des arrangements, presque des têtes du tableau de Rouen; mais lorsqu'à peine débarqué du chemin de fer j'accourus au Musée, la pensée encore pleine des tableaux de Manchester, tout l'échafaudage de similitudes élevé dans mon esprit s'écroula, et je fus forcé de convenir avec moi-même que je n'en savais guère plus qu'avant sur ce tableau. C'est après tout de Memling qu'il se rapproche le plus; il est moins puissant de ton que Van Eyck, moins pâle et plus modelé que Rogier de Bruges, moins tourmenté et plus simple que Mabuse et plus fort que Horebout.

Après les importateurs de la renaissance italienne en Flandre, s'alignaient les Rubens, les Van Dyck, les Sneyders. Les Français venaient ensuite, représentés par Poussin, Claude Gellée et Le Guaspre, ce qui est peu et beaucoup, peu par le nombre et beaucoup par le génie. Enfin les peintres nombreux de la Hollande arrivent en bataillons pressés sous la conduite de Rembrandt. Les paysagistes et les peintres d'intérieur sont presque tous venus à l'appel. Il était possible de comparer Hobbema et Ruysdael sur de magnifiques exemplaires, et permis de s'étonner que les tableaux du premier aient pu si longtemps être confondus avec ceux du second, ce qui fait peu d'honneur à la sagacité des amateurs nos devanciers, et qu'aujourd'hui, où la distinction est faite, on paie moins cher les seconds que les premiers, ce qui fait également peu d'honneur aux lumières des amateurs modernes.

Il s'en fallait de beaucoup que tous les tableaux fussent authentiques, et que tous les tableaux authentiques fussent des chefs-d'œuvre, mais il y en avait dans le nombre, et beaucoup présentaient d'intéressants sujets d'étude. Parmi ceux-ci était « la Sainte-Famille, » de Michel-Ange jeune, tableau inachevé, qui avait longtemps passé pour être de Ghirlandajo, mais que M. Waagon a restitué avec assez de raison à son puissant élève. On y pressent la force encore maintenue par la timidité de l'école traditionnelle primitive.

« Les Trois Grâces, » de Raphaël à lord Ward, gravées par Forster, dans la grandeur de l'original; « la Madone et l'Enfant, » au comte Cowper, se distinguaient, au milieu d'autres tableaux authentiques et apocryphes du maître, comme des œuvres hors ligne. Mais ce qui attirait la foule, ce qui était le lion de l'exposition des anciens maîtres, c'était un tableau, fort beau du reste, d'Annibal Carrache, intitulé « les Trois Maries, » appartenant au comte de Carlysle.

Les trois Maries se sont approchées du corps du Christ, déposé à l'entrée du sépulcre, et se livrent à tout l'excès de leur douleur en contemplant le divin crucifié. Un relief énergique, une expression violente, une couleur puissante

font de cette toile un des chefs-d'œuvre du maître, un de ces chefs-d'œuvre facilement accessibles à la foule, qu'il remue par le plus développé de ses sentiments, le sentiment dramatique. Il faut dire aussi que le peuple anglais a un amour singulier de la réalité et de la vérité absolue en peinture, et que, de toute l'école italienne, « les Trois Maries » était le tableau le plus humainement vrai qu'il y eût. Pareil enthousiasme était motivé par la « Mort de Chatterton », tableau moderne de M. Wallis, un artiste de la même école que MM. Millais, Stook, Collins et Hughes, peintres qui trouvent que tout doit avoir la même importance dans un tableau, la tête du personnage principal et l'araignée qui tisse sa trame dans un angle obscur. Ce Chatterton à demi-vêtu était couché sur son lit, la tête renversée et la main pendante. Le grabat sans rideaux, était placé devant une fenêtre large et basse, à petits carreaux fêlés. A travers la vitre on voyait l'extrémité des branches dénudées des arbres, ce qui indiquait qu'on était en hiver et que Chatterton logeait dans une mansarde. Le sol était jonché d'une foule de petits carrés de papier déchiré, peints un à un avec un tel soin, qu'on aurait pu les compter. Le jour, venant à travers la fenêtre, éclairait la scène, frisant sur le corps, sur le bord antérieur du lit, et répandant partout sa lumière blanche. Tout était peint en trompe-l'œil, avec un grand talent, du reste, mais une couleur crue inimaginable. Cependant la foule stationnait avec admiration devant cette œuvre patiente, et un *inexprimable* bleu ravissait surtout les ladies. On ne parlait enfin que des « Trois Maries » et de la culotte de Chatterton.

Cette exposition des peintres anglais avait mieux cependant à nous offrir; car elle était-là représentée par ses peintres les plus célèbres, et les plus justement célèbres, me hâterai-je d'ajouter. En complétant les enseignements puisés au musée de Marlborough-House, à Londres, par ceux que pouvait donner l'exposition de Manchester, on pourrait écrire l'histoire de la peinture en Angleterre. Je me contenterai de l'esquisser.

Je l'ai déjà dit pour le moyen-âge, l'école anglaise me semble une école de reflet. A la Renaissance, Holbein, Allemand un peu italianisé, peintre de portraits sans rival, importa dans la Grand-Bretagne cette couleur claire, ce faire un peu sec, cette étude de la physionomie, ce soin des détails dont l'école anglaise semble avoir hérité. Comme les disciples qu'il put laisser n'étaient point de très agréables portraitistes, ainsi que le témoignent les images de la reine Elisabeth, Federigo Zucchero vint en 1574, et après lui Van Dyck. Venu d'abord en 1627, puis en 1632, sous Charles Ier, pendant les onze années qu'il passe en Angleterre, Van Dyck peignit cette admirable série de portraits que possèdent la reine à Windsor et les grandes familles d'Angleterre dans leurs manoirs. Après lui arriva le Westphalien Lely, qui, jusqu'en 1680, perpétua ses traditions de peinture élégante, de faire large, de couleur claire, de lumière abondamment distribuée sur les têtes, d'accessoires négligés qui se sont continués jusqu'à nous par Reynolds; Gainsborough, Lawrence, et M. Grant, actuellement vivant. Mais, en se transmettant de main en main, la palette de Van Dyck alla sans cesse en s'affadissant, pour arriver avec Lawrence aux tons transparents de l'aquarelle.

Le premier des peintres vraiment anglais est Hogarth (1697-1764), le spirituel et profond caricaturiste qui créa la peinture de *genre*, où l'école anglaise excelle encore aujourd'hui. Dans la toile appelée « le Mariage à la mode, » de Marlborough-House, qui forme le meilleur parmi ses tableaux, nous retrouvons cet effet disséminé, cette touche précise un peu métallique, ces couleurs un peu crues, cette étude patiente de l'expression, cet esprit enfin qui nous ont tant surpris à l'exposition universelle. Pas plus dans leurs tableaux que dans leurs drames, les Anglais ne semblent comprendre le besoin de l'unité, et un tableau du Poussin ou de Lesueur serait une anomalie chez eux comme chez nous une tragédie de Shakspeare. Jamais un peintre français n'aurait composé et peint « le Mariage à la mode, » pas plus qu'un auteur anglais n'aurait pu tracer le

plan d'une tragédie de Racine. Hogarth me semble avoir emprunté un peu de la touche empâtée de notre Chardin, son contemporain; du moins l'exposition de Manchester montrait deux petits tableaux représentant l'un et l'autre un jeune homme peignant, qui, bien que l'un fût de Hogarth et l'autre de Chardin, présentaient de grandes analogies. Quelles que soient la bonhomie et la simplicité des scènes familières de Chardin, c'est surtout comme peintre que je le préfère à Hogarth, plus moraliste dans ses œuvres et plus oseur dans l'étude de la physionomie. Cependant, si je voulais poursuivre cette comparaison, où je me suis lancé contre mon gré, je dirais que l'un et l'autre arrivent au même but, l'un en y faisant aimer la vertu domestique par ses intérieurs paisibles, que l'autre fait haïr le vice par le désordre des scènes qu'il représente.

Gainsborough (1727-1788) est le plus grand paysagiste et le premier des peintres de portraits qui appartiennent à l'Angleterre par leur naissance. Ses paysages rappellent ceux de Rembrandt par la couleur; ses portraits font songer à Van Dyck. Le *Blue-Boy* est un chef-d'œuvre ineffaçable de la mémoire, comme « la Jeune fille au médaillon » de la collection Hertford. Et que l'on ne s'étonne point de cette admiration que j'ai rapportée de Manchester pour cet artiste inconnu en France, car elle est partagée par tous ceux à qui il a été donné de contempler ses œuvres.

Sir Joshua Reynolds (1723-1792), également grand portraitiste, semble un éclectique dans le domaine de la couleur. Si ses fonds de paysage sont vénitiens, sur ses personnages se joue un reflet de Van Dyck, de Rubens ou de Vélasquez. Jamais il ne sut approcher du style des portraitistes italiens, et, tout en discourant fort bien sur la peinture historique et le grand art, il se confinait sagement, en peignant, dans le petit coin où il s'était taillé un domaine à sa taille. En effet, le style historique n'a jamais pu s'introduire en Angleterre, malgré l'Académie et les marbres du Parthénon. Il faut être Anglais pour accorder quelque attention à Benjamin West (1738-1820), académicien filandreux qui, dans un grand

tableau, traitait bien une tête ou deux, mais sans savoir les relier avec l'ensemble, qui était sans ressort, sans style et sans dessin. Quant au seul tableau de Fuseli que j'aie jamais rencontré, c'était à Manchester; je l'ai trouvé grotesque, tant le dessin, visant à la grandeur, était outré, tant l'expression, cherchant la terreur, était grimaçante.

R. Wilson (1713-1782), paysagiste froid, participant un peu de Joseph Vernet, eut pour successeur J. Constable (1776-1837), qui fut le père de l'école du paysage moderne. Tandis qu'en France nos paysagistes, sous l'Empire et sous la Restauration, s'enfermaient dans les galeries et dans leur atelier pour composer et peindre d'après des recettes transmises, sans nul souci de la nature, Constable dressait fièrement son chevalet en pleine campagne et reproduisait naïvement ce qu'il voyait devant lui. Naïvement! c'est beaucoup dire, et je suppose qu'il composait un peu; mais que d'air, que de lumière dans ses paysages! La touche est grasse, mais un peu trop brillantée, et ces points scintillants augmentant en intensité et en nombre, tandis que l'artiste avance dans la carrière, ses tableaux finissent par ne plus présenter que l'apparence de l'image d'un kaléidoscope.

Du reste, la diffusion de l'effet, le vertige de la lumière est comme un gouffre qui attire et engloutit tous les peintres anglais les uns après les autres: c'est d'abord Constable, puis voici Wilkie.

D. Wilkie (1785-1841) est, certes, le premier peintre de genre de l'Angleterre, et ses tableaux, popularisés par la gravure, n'ont rien gagné à être traduits par un art qui rend de si éminents services avec les deux seules couleurs dont il peut disposer, le blanc et le noir, aux peintres qui abusent trop des tons éclatants, sans pour cela être coloristes. « Le Jour de rente, les Politiques de village, le Collin-Maillard » et tant d'autres, sont d'admirables tableaux, d'une excellente couleur, d'un effet concentré malgré la multiplicité des groupes. Mais ils doivent ces qualités à ce que D. Wilkie a profondément et assidûment étudié les maîtres hollandais. Quand il se fait vieux, il devient brillant,

et enfin dans sa « Cabane d'Irlandais, » tableau où les personnages sont grands comme nature, je ne reconnais plus le fin flamand à ces couleurs éclatantes et plaquées. Mulready, qui commença comme Wilkie, par « le Loup et l'Agneau, » chef-d'œuvre que nous avons vu à Paris, finira comme lui, différant par la touche des artistes de la génération qui le suit, mais leur ressemblant par la diffusion de l'effet.

On peut en dire autant de Landsear ; quant au paysagiste Turner, il est né fou, est mort fou, et n'eut que deux ou trois années lucides en sa vie, de 1815 à 1819. Alors il imite Claude Lorrain avec assez de froideur, mais avec un véritable talent. Ces vastes horizons de la campagne anglaise, baignés de la lumière du soleil couchant, sont admirablement compris et non moins admirablement rendus. Avant cette époque, Salvator Rosa semble avoir exercé une funeste influence sur sa peinture sombre et tourmentée. Puis, sur la fin de sa vie, il devient éclatant, et ses tableaux ne sont plus de la peinture, mais de la couleur en mouvement. D'étranges visions traversent son cerveau, et il faut avoir de l'amour-propre national de reste pour oser exposer de pareilles ébauches, où le délire conduisait certainement la main de l'artiste et lui faisait choisir ses couleurs.

Aujourd'hui deux camps semblent diviser l'école anglaise ; mais la division est plus à la surface que dans le fond des choses. Partisans modernes de la poétique créée par Hogarth, ou préraphaëlistes, tous, naïfs ou non naïfs, peignent avec le même soin amoureux du détail ce qui s'offre à leurs yeux, sans nul souci des sacrifices nécessaires à l'unité d'effet, dont ils ne s'inquiètent guère. La peinture des uns est plus spirituelle et plus superficielle, creusant moins dans la nature intime des choses ; celle des autres lutte avec la nature, veut en reproduire l'apparence et les accidents ; c'est la miniature appliquée sur une grande échelle, et, dans cette recherche patiente, dont le but échappe sans cesse, ils perdent tout sentiment de l'idéal. Leur réaction est peut-être nécessaire pour donner plus de sévérité et de précision au pinceau des peintres anglais, et c'est là que je

borne leur rôle; car, à leur naïveté cherchée, je préfère, d'après mon sentiment et mon goût français, l'esprit de leurs rivaux. C'est, en effet, par l'esprit que brille l'école anglaise, et je ne vois, ni dans l'école française actuelle, ni dans l'ancienne école hollandaise, aucun peintre de genre qui analyse une physionomie et qui lui fasse dire juste ce qu'elle doit dire comme Hogarth l'a fait, et comme Wilkie, Mulready, Webster, Maclise et Leslie l'ont fait ou le font.

L'art antique, art décoratif avant tout, ne nous apparaît que dans une calme majesté, avec la beauté sans passion. L'art chrétien du moyen-âge, décoratif comme l'art antique, s'appliquant à une architecture moins simple, fut plus tourmenté; mais le dogme le contint cependant dans l'expression du sentiment religieux. La Renaissance, qui se développa insensiblement en Italie, imprima à l'art le cachet de sa double origine. Païen et chrétien tout ensemble, il fut calme et grave comme l'antique, sérieux et méditatif comme le moyen-âge. D'ailleurs, lui aussi était avant tout appliqué à la décoration, qui ne s'accommode guère des finesses de la pensée et de l'exécution. Il n'y a que dans les tableaux de genre, invention des Flamands du dix-septième siècle, que l'expression des sentiments complexes puisse être de mise. Ce fut surtout la bonhomie bourgeoise et la rusticité campagnarde que les Flamands se proposèrent de peindre. L'école française du dix-huitième siècle s'attaqua à la galanterie; celle du dix-neuvième, formée à l'école académique et à l'étude de l'Italie, garda toujours trop de solennité, quoiqu'elle en eût, pour chercher ailleurs que dans l'agencement des lignes et l'harmonie de la couleur la beauté et l'intérêt; mais l'école anglaise, malgré l'Académie, malgré ses précieux antiques, étant sans tradition d'aucune sorte, alla droit où son inclination l'entraînait. Elle se soucia peu du style et de la couleur: elle chercha l'expression et la trouva, avec l'esprit par-dessus le marché.

Comme à l'exposition universelle des Beaux-Arts, où chaque peuple restait surtout confiné dans l'admiration des œuvres de ses nationaux, à Manchester les galeries réservées à la peinture anglaise étaient les plus remplies par la foule. Cette peinture était, en outre, la plus accessible à des intelligences dont l'étude du beau avait été le moindre des soucis. — Quelle avidité d'apprendre et de réparer le temps perdu ! me disais-je en voyant une foule de visiteurs, de femmes surtout, leur catalogue et un crayon aux mains, passer des journées entières dans les galeries. — C'est par les femmes, confinées dans les soins de la maison, que le goût des beaux-arts pénétrera dans la société anglaise, ajoutai-je à part moi. Mais quelques instants d'examen me firent bien vite changer d'opinion. Mes visiteuses ne faisaient que pointer sur leur catalogue tous les tableaux dont elles lisaient le chiffre sur le cadre : elles voulaient pouvoir dire avec un légitime orgueil qu'elles avaient vu *toute* l'exposition.

Je n'avais pu, avec mon excursion involontaire en Belgique, faire autrement que de passer un dimanche à Manchester. Un dimanche était un jour perdu et un jour d'ennui dans cette cité anglicane, la plus ennuyeuse de toute l'Angleterre. Mais je fis si bien que, grâce à l'obligeante recommandation de M. G. Scharf junior, qui avait réuni et placé les tableaux de l'école ancienne, et grâce aussi à la part que j'avais prise à l'organisation de l'exposition universelle des Beaux-Arts, le comité voulut bien m'ouvrir la petite porte de l'exposition pendant la journée du dimanche. Petite ou grande, peu m'importait la porte, pourvu que j'entrasse ; et, de fait, le dimanche matin, je n'eus qu'à donner mon nom pour que le policeman de service l'entrebâillât assez pour me permettre de m'y glisser. Nous étions quatre : M. G. Scharf, un caricaturiste du *Punch* et deux Français, et nous nous en sommes donné d'étudier à notre aise. Mais, de dix heures du matin à sept heures du soir, la séance eût été longue pour l'estomac, malgré les gâteaux que mon hôte m'avait fait acheter le samedi soir, prévoyant avec raison

que les buffets, où je trouvais à dîner les jours publics, seraient fermés quand le public était absent. Mais la chance continua à m'être favorable, et je fus invité, au moment où l'estomac commençait à crier merci, à prendre ma part d'un *lunch* très plantureux dans une maison voisine. Qu'on me pardonne ces détails, car, si je les donne, ce n'est pas qu'il soit bien intéressant pour mes lecteurs de savoir si je dînai ou si je ne dînai pas ce dimanche-là, mais pour indiquer quels sentiments de bienveillance animaient pour un Français les Anglais auxquels j'ai eu affaire.

Mon hôte, je viens de le dire, m'avait fait prendre mes précautions gastronomiques le samedi soir. C'est qu'en effet toutes les boutiques sont hermétiquement closes le dimanche, et que toutes les acquisitions se font la veille.

En revenant le samedi soir de l'exposition, j'avais déjà trouvé toutes les boutiques fermées, et un silence de mort s'étendait sur toute la ville, triste avant-coureur des ennuis du dimanche. Après le thé je ne songeais guère à sortir, lorsque mon hôte me proposa d'aller au marché. Allons au marché! lui répondis-je, ne sachant trop ce que voulait dire cette plaisanterie d'un marché dans une ville morte. Mais la foule encombrait les rues, le gaz resplendissait dans les tavernes, chez les marchands de victuailles et d'objets de ménage ou de vêtements destinés à la classe ouvrière. En suivant la foule nous arrivâmes en effet au marché, immense halle en fonte comme une gare de chemin de fer, remplie de lumière, de foule et de tumulte. Les tavernes regorgeaient de monde, les marchands ambulants, éclairés par des lampes d'huile de schiste à la flamme fuligineuse, débitaient des huîtres, du genger-beer, des pommes vertes et des noix. Puis sous la halle, éclairée au gaz, c'était le poisson, la viande, les légumes, les fruits, les porcelaines de rebut ou dépareillées, la mercerie, les habits et le linge de troisième main, enfin tout ce qui peut servir dans un modeste ménage pour les besoins matériels de la vie. C'est là que, le samedi soir, après la paie reçue, les ménagères viennent se monter pour la semaine suivante, prélevant d'avance

sur la taverne l'argent nécessaire à l'entretien de la famille. A Manchester, les ouvriers « font le samedi, » ayant pour se reposer de l'ivresse le dimanche, où ils n'ont rien à faire, qu'à s'ennuyer. Ils se trouvent ainsi tout prêts à reprendre le travail le lundi, et aucun temps n'est perdu pour la fabrique. Chez nous, l'ouvrier, plus fantaisiste, perd son lundi; aussi j'admire l'esprit positif de ce peuple, qui sait régler même la débauche.

J'arrivai presque sans transition de Manchester à Rouen, de la campagne anglaise, que traverse le chemin de Manchester à Londres, à la vallée que suit le chemin de Dieppe à Rouen. Quelle différence ! Dans la campagne anglaise, partout le soin et la propreté : des haies bien taillées, des gazons bien propres et bien verts, pas un seul coin en friche; partout la terre égalisée, des ondulations cultivées, et non de ces talus abruptes abandonnés aux mauvaises herbes; tous les cours d'eau transformés en étroits canaux, où un bateau attelé d'un cheval franchit lestement des écluses fort simples, portant dans tous les coins de l'Angleterre les produits étrangers, et en exportant les produits naturels.

A Manchester même, dans la ville, les canaux apportent à chaque usine les charbons des mines, les cotons de Liverpool, sans tous les frais de déchargement, de transbordement et de camionage qui grèvent en France les produits similaires. Les rivières d'Arques et de Cailly, que suit le chemin de fer de Dieppe, se contentent de faire tourner des roues de moulin et d'usine, dont ce chemin de fer s'est éloigné autant qu'il lui a été possible de le faire. Je m'imagine qu'avec le génie anglais, depuis longtemps le cours de ces rivières eût été utilisé comme canal en même temps que comme force motrice, et qu'un dock établi à l'embouchure de la rivière de Bapeaume eût déchargé immédiatement les charbons venus de la Belgique ou de l'Angleterre, ou les cotons arrivant du Havre, dans des bateaux destinés à les transporter dans l'usine même. Le chemin de fer, également plus rapproché des usines, qu'il regarde dédaigneusement

des flancs de la côte qu'il laboure, leur eût porté à moindres frais les cotons, les matières tinctoriales et le charbon, ce pain de l'industrie.

Mais, chez nous, on agit sans vues d'ensemble ; on économise sur les grandes dépenses en se résignant à se laisser gruger par les petites ; on veut être industriel et l'on ne fait rien pour lutter, en employant ses propres armes, contre un peuple plus heureusement doué de l'esprit industriel et mercantile. Puis, sans se rendre compte des efforts qu'à faits ce peuple pour arriver au point où il est parvenu, sans s'inquiéter des conditions économiques qui ont changé, on reste dans l'indolence traditionnelle, et l'on se plaint de voir arriver la décadence ! et l'on crie à la protection ! Sortez de votre torpeur, et agissez donc au lieu de vous plaindre !

Mais je vais en Angleterre pour ne m'occuper que d'art, et voilà que l'industrie s'empare de moi, et je me jette sur le terrain économique. C'est qu'il est bien difficile, malgré qu'on en ait, de ne pas regarder autour de soi et de ne pas être frappé du spectacle qui vous entoure. L'Angleterre a le génie des affaires et veut devenir artiste ; la France a surtout le génie artiste et veut devenir industrielle, et je ne sais si l'une et l'autre arriveront à tranformer leur nature au point où elles le désirent. Mais pour mes concitoyens, je dois leur dire qu'après avoir vu ce que malgré moi j'ai aperçu de l'autre côté de la Manche, j'ai peur que, tout en n'étant point doués d'un goût excessif des arts, ils n'aient point non plus le génie industriel qui s'est incarné chez leurs descendants les Anglo-Normands.

Rouen. — Imprimerie de D. Brière, rue Saint-Lô, 7.



